LEGISLATIVE LIBRARY

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN
MONTRÉAL

1967 c.2

ART ET MOUVEMENT

1967

101-07047/

ART ET MOUVEMENT

Août/Septembre 1967

Musée d'Art Contemporain

4040 Est, Rue Sherbrooke

Montréal

palpitation, tremblement, frémissement, papillotement.

Dans l'art cinétique, en revanche, le mouvement est bel et bien réel, tantôt acquis sous l'impulsion d'une énergie naturelle (intervention manipulatrice du spectateur ou utilisation de la force éolienne), tantôt sous celle d'une énergie mécanique, électrique ou autre (moteurs).

Dans la majorité des cas, exception faite pour les reliefs animés, l'art cinétique, contrairement à l'art visuel qui, le plus souvent, se satisfait du plan, postule donc à la fois l'espace, c'est-à-dire les trois dimensions - à l'intérieur desquelles s'inscrit le mouvement réel - et le temps ou, plus exactement, certaines données temporelles (durée de l'accomplissement du mouveent réel). Notons, en passant, que si le temps du mouvement réel est objectif, autrement dit constant, parce qu'égal à la durée du mouvement qui reste une donnée immuable, celui du mouvement virtuel est subjectif, c'est-à-dire susceptible d'être plus ou moins étiré, parce que déterminé par la vitesse de déplacement du regard du spectateur.

D'aucuns ont cru pouvoir assimiler à l'art cinétique les déformations perspectives et transformations que subit tout plan ou volume, même immobiles, devant lesquels passe un regard, latéralement par exemple. Si cette opinion était admise, on se demande ce qui ne serait pas cinétique et l'intégration à l'art cinétique de ces transformations optiques propres, justement, à l'art visuel, rendrait fort malaisé le départ entre ces deux formes d'expression.

Arrivé là, j'aimerais apporter un léger correctif au mot innovation que j'employais tout à l'heure. En effet, sans remonter à cette espèce de concours qui opposa, vers 450 avant J.-C., Phidias à Alcamène et où la statue du premier, grâce à ses déformations calculées, atteignit le plus haut degré de vérité optique, la Renaissance utilisa abondamment les anamorphoses, ou perspectives truquées, pour obtenir certains effets. (Daniel Barbaro publia à Venise, en 1559, son « Pratica della Perspettiva ».) Au cours des siècles, beaucoup d'artistes, d'inspiration érotique ou polémique, Decugis et son « Napoléon III » de 1868, par exemple, eurent recours à cette habile façon de dissimuler, sous des apparences anodines, une réalité répréhensible. Or, il est indiscutable que ces anamorphoses (gravures ou dessins représentant, de face, un sujet quelconque qui se transforme, jusqu'à devenir un autre sujet entièrement différent, par déplacement latéral de la vision) doivent être considérés légitimement comme les ancêtres lointains de tout un secteur de l'art visuel d'aujourd'hui.

Bien sûr, cette filiation des anamorphoses aux arts visuels et cinétiques n'explique pas tout et ne saurait être comprise comme une description phénoménologique spécifique de ceux-là. Beaucoup d'éléments constitutionnels nouveaux, plastiques, sociaux ou autres, furent introduits, par nos modernes chercheurs, dans le cadre ancien des perspectives truquées. Je pense surtout aux principes de manipulation et à ses conséquences, de sollicitation participatrice, d'ouverture d'un dialogue souhaité, aux nouvelles formulations par transparences, superpositions, luminescences, aux prolongements de la recherche sur les plans de l'architecture ou du jeu, etc., sans parler du domaine éthique où s'inscrit une certaine conception de la création en commun, anonyme.

Quant au qualificatif « cinétique », appliqué aux formes d'art en mouvement, plus tard repris par Moholy-Nagy puis Vasarely, il semble bien qu'il ait fait sa première apparition vers 1920 où Pevsner et Gabo n'employèrent dans leur « Manifeste réaliste ».

De même que, dans une certaine mesure, l'art visuel est une dérivation moderne, améliorée et complétée, des principes anamorphiques, l'art cinétique puise quelques-unes de ses origines dans celui des automates. Les fondements techniques de ceux-là étaient connus depuis la plus haute antiquité, les Egyptiens, notamment, les faisaient servir à des fins initiatiques ou de sorcellerie. Je rappellerai, seulement pour mémoire, dans la première moitié du XVII[e] siècle français, les merveilleuses œuvres mécaniques de Salomon de Caus. Les projections lumineuses et colorées, elles-mêmes, soit appliquées au mouvement, soit douées d'un mouvement propre, existaient également en germe dans les travaux et les études de Louis-Bertrand Castel, au XVIII[e] siècle, les orgues à couleurs, etc.

Cependant, là aussi, non seulement de profondes modifications, techniques et autres, furent apportées à cet héritage mais sa signification même, ce qui

est fondamental, changea de nature. Ainsi, du plan de la prouesse technique et de l'objet de curiosité, où se situaient ces recherches et ces travaux, ils passèrent, sous l'impulsion des artistes modernes, à celui de l'esthétique et de l'œuvre d'art. Non sans d'ailleurs entraîner, dans la conception de cette dernière, de notables changements : création d'environnement psychologique, de conditionnement vital, propositions d'aménagement architectural, etc.

Quoi qu'il en soit, pour en terminer, maintenant, avec ces questions d'origine, comme avec celle du vocabulaire que j'évoquais précédemment, disons qu'elles ne sont que secondaires.

Néanmoins, je me demande, quelquefois, si ce besoin de nommer une chose inconnue à n'importe quel prix (même à celui d'une approximation) ne correspond pas obscurément à l'inconscient désir de la ramener au plan de l'inoffensif et du formulé, en l'exorcisant en quelque sorte. Or, assez curieusement, devant ces nouvelles expressions plastiques, une telle attitude, héritée des anciennes techniques d'appropriation magique, est parfaitement explicable, sinon justifiée.

Car c'est bien de magie qu'il s'agit, dans les arts visuels et cinétiques. Pas de la magie folklorique, bien sûr, à fondements incantatoires ou conjuratoires, mais de la magie actuelle, à base de signaux de communication et d'information. La magie moderne, en somme, blanche et non plus noire, lumineuse, enseignante, à caractère fondamentalement urbain, faite pour les multitudes, sociale de nature, par conséquent. Complexe, scientifiquement ésotérique, omniprésente, elle n'est cependant suggérée, exprimée et dévoilée que par quelques-uns, les seuls voyants, les artistes. Pas tous, du reste.

Toutefois, il est évident que ceux qui ont choisi cette voie exploratoire n'ont que faire de l'attirail cher aux attardés romantiques d'un Moyen Age de songe, bonnet d'alchimiste, cornues, vieux grimoires en parchemin avec fermoirs métalliques, formules secrètes et autres pacotilles tirées du bric-à-brac du parfait petit kabbaliste. Un peu simplistes leur paraissent de tels prétextes à créer et trop factices de telles incitations. D'ailleurs, chez la plupart d'entre eux, la notion même d'inspiration demeure suspecte. Ils s'en méfient comme d'une motivation impure, une entrave, un piège.

Cependant, si tant est qu'ils la subissent, sinon la sollicitent, cette inspiration, nul doute qu'elle leur provient en droite ligne des spectacles du monde contemporain : celui des villes tentaculaires illuminées entrevues d'avion dans le ciel nocturne, celui des échangeurs à l'entrée ou à la sortie des autoroutes, celui des tables de contrôle, des transistors, des machines IBM...

Rien de surprenant, par conséquent, à ce que leur recherche ne rappelle que de loin l'œuvre d'art de jadis, œuvre unique pour collectionneur maniaque, tableau de chevalet, etc. Il n'est pas jusqu'à l'académique distinction entre peinture et sculpture qu'ils repoussent comme contraignante, restreignante. Ainsi, non seulement leurs œuvres prennent possession du plan ou de l'espace avec la plus superbe impartialité, passant indifféremment de celui-ci à celui-là sans complexe, mais encore s'adjoignent, chez certains, l'électronique ou la cybernétique, les projections polychromes, les indications sonores, voire des éléments de spectacle chorégraphique. A ce propos, je me demande si l'on a assez souligné l'importance capitale, à mon sens, des facteurs spectaculaires dans l'amphibologique création de ces plasticiens.

Peut-on encore, à leur sujet, parler de peintre ? ou de sculpteur ? Je ne le crois pas. Bien plus sûrement, ce sont les innovateurs d'une plastique totale et même, dans les cas de musique ou danse intégrées, les inventeurs d'une somme des possibilités expressives, audio-visuelles ou autres, dans laquelle aucun des éléments potentiels ne se trouve négligé. La voilà bien, l'alchimie dont je parlais précédemment.

Au niveau des préoccupations sociales, évidentes chez tous, l'action de quelques-uns porte préférentiellement sur la multiplication de l'œuvre créée, sa diffusion, par édition ou tirage à partir d'un prototype, tandis que d'autres, les artistes du G.R.A.V. surtout, par des manifestations dans la rue même sous forme de distribution, enquête ou démonstration, associent des activités franchement publiques à une élaboration en commun de l'œuvre.

Certains ont déjà parlé de l'aspect « jeu » de ces activités : distribution de ballons avec épingles, de sifflets, installation de dalles mobiles ou instables

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN MONTRÉAL
MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES DU QUÉBEC

La présente exposition a été organisée
en collaboration avec la Galerie Denise René, Paris

Art constructif
Art visuel
Art cinétique

Cette exposition recouvre trois divisions, ou chapitres, de l'art abstrait. Délibérément restrictive, elle témoigne des plus importantes directions de la recherche plastique contemporaine, celles qui, non seulement circonscrivent notre époque, mais préfigurent l'avenir, les démarches novatrices.

La première des trois, historiquement, doit son caractère décisif au rôle initiateur que tinrent ses protagonistes, pionniers de l'art abstrait géométrique et de ses prolongements optiques et cinétiques sur lesquels, pratiquement, tout a déjà été dit.

Quant aux deux autres, l'art visuel et l'art cinétique, leur audience internationale et la place de premier plan qu'elles occupent dans le panorama des tendances esthétiques de l'art d'aujourd'hui proviennent autant de la qualité de leurs représentants, sur lesquels presque tout reste encore à dire que de leur actualité immédiate ou de leurs prolongements dans le futur.

Les œuvres des premiers, les pionniers, sont communément désignées sous l'appellation d'art abstrait construit. A ce propos, je signale que constructif, employé par certains en lieu et place de construit, me paraît à éliminer en raison du trop d'importance qu'il accorde, implicitement, à l'apport de Pevsner et de ses disciples, apport qui ne reste qu'une source parmi d'autres : suprématisme, Bauhaus, néoplasticisme, élémentarisme, etc.

Par ailleurs, en ne quittant point ce terrain terminologique, il faut convenir que seul « art cinétique » est satisfaisant, car « art visuel », comme « op art », du reste, ne relève que du truisme le plus banal.

Cependant, il est un fait indiscutable. L'adoption du terme « art visuel », qui remonte à un peu plus de sept ans (en 1960 se constitua, à Paris, le Centre de recherche d'art visuel qui devait devenir Groupe l'année suivante), a précédé l'apparition du terme op'art qui n'intervint, pour la première fois, que par la suite. L'invention de la désignation op'art n'a donc nullement signalé l'apparition d'une nouvelle forme d'expression, elle l'a simplement nommée - pas mieux, au surplus, que précédemment - ce qui est bien différent. Au fond, il en est un peu de l'op'art comme du hard edge (« so far a suspected noun of fashionable art terminology », dit Josef Albers) que ce dernier, Jean Arp, Herbin et quelques autres pratiquèrent bien avant que la mode ne forgeât le mot.

Dans bien d'autres pays, au surplus, vers la même époque, en Italie et en Allemagne notamment, sans parler du Groupe Madi, d'Argentine, trop oublié, de nombreux artistes, groupés ou non, menèrent des expériences plastiques parallèles.

Au demeurant, ce sur quoi il convient d'insister, c'est que, conformément à ce qui s'est produit pour la plupart des écoles artistiques du passé, l'innovation esthétique a largement précédé sa, ou ses, tentatives de désignation.

La chose, en somme, a toujours préexisté au mot chargé de la nommer et, dans l'Ecole de Paris par exemple, en tant qu'expérience vécue ou idéologique menée à bonne fin, elle existait depuis des lustres, dans l'œuvre de Vasarely notamment.

Laissons donc de côté les étiquettes plus ou moins exactes, ainsi que les dénominations plus ou moins commodes (qui ne sont, le plus souvent, que de paresseuses dispenses qu'on s'accorde afin de ne point analyser la réalité des faits) pour essayer de montrer, le plus simplement possible, ce qu'elles recouvrent réellement.

On admet, généralement, que relève de l'art visuel tout plan ou volume dont l'organisation graphique, chromatique ou structurelle, est conçue dans le but de provoquer, dans la vision du spectateur, par déplacement de son champ visuel, une illusion optique de mouvement. Il s'agit, par conséquent, d'un mouvement virtuel qui impose au regard du contemplateur, soit un itinéraire discursif précis, soit une sollicitation dynamique quelconque du genre

déséquilibrant les usagers, de tabourets à ressorts, de « parcours » de conditionnement, etc. Personnellement, je trouve très important d'accorder droit de cité à l'humour dans l'œuvre d'art et de faire en sorte que celle-là permette le défoulement des instincts ludiques que chacun porte en soi. Loin d'en être altéré, dévié ou réduit, l'impact social de l'œuvre s'en trouve fortifié, accru et multiplié par renvoi sur plusieurs plans à la fois. Quel meilleur temps, pour entrer en communication avec autrui, que celui de la fête ? A la limite, on peut prétendre que ces voies nouvelles de la recherche plastique correspondent sinon à une tentative de désacralisation de l'art, du moins à sa démythification.

J'évoquais, plus haut, les prolongements dans le futur de ces modes d'expression visuel ou cinétique. Effectivement, ce n'est point seule la magie du présent immédiat qui anime leurs créateurs, mais une sorte de prescience anticipatrice, comme une connivence divinatoire avec nos lendemains. Serait-ce eux qui tiendraient cette promesse, faite par d'autres, des « lendemains qui chantent » ?

Au travers de cette prescience anticipatrice, je distingue plusieurs sentiments moteurs, plus ou moins cousins entre eux, que l'analyse des œuvres, par ailleurs, corrobore largement. D'abord, l'optimisme. Pas un optimisme béat en quelque inaccessible félicité, mais un optimisme raisonné, conscient, critique oserais-je dire, dans les possibilités illimitées de la science et ses vertus émancipatrices. Ensuite, complémentairement, une confiance inébranlable dans l'être humain et sa réussite dans ses essais d'instauration d'une harmonie universelle. Si cette dernière fera penser certains à Jean-Jacques, le premier, que j'appelle l'optimisme scientifique, plonge dans le ravissement le fanatique de Jules Verne que je fus et reste.

Je sais qu'on considère banalement les inventions et les machines de Jules Verne comme essentiellement utilitaires. A mes yeux, pourtant, cela revient à en réduire considérablement le sens et la portée. En réalité, avant tout, elles sont produits de l'imagination, projection de la fiction au plan de la poésie. « Tout se passe, dit Gilbert Sigaux, comme si, après avoir inventé ses machines, Jules Verne s'était posé le problème (qui n'est pas nouveau, de son temps, ni du nôtre, qui est plus gros aujourd'hui parce que nos machines sont plus grosses) de leur utilisation. » Voilà qui est très justement pensé.

Et aussi capital que le caractère exploitable du télescope géant des Montagnes Rocheuses, du Nautilus, de la foreuse du « Voyage au centre de la terre », ou du boulet de « De la terre à la lune », m'apparaissent leur côté ludique secret, leur nature de divertissement. C'est cela, précisément, que je découvre, à des degrés divers, dans les œuvres de cette exposition, de Calder et Schoffer à Vardanega, ou de Vasarely à Agam, une densité de présence et un poids de réalité combiné avec une poétique de l'anticipation.

De même que Jules Verne fut, au XIX^e^ siècle, un écrivain du siècle suivant, de même ces artistes sont les contemporains du futur. Comme lui, également, tout ce qu'ils font est « pour le plaisir » et les utilisations éventuelles, que d'autres ne manqueront point d'en faire, ne sont que conséquences ultérieures.

Que l'éclosion de ce mouvement libérateur, par éclatement des archaïques divisions qui cloisonnaient arbitrairement le domaine des arts plastiques, ait eu lieu à Paris et qu'en cette ville, depuis quinze ans environ, fût mené, non pas les seules expériences, mais le seul ensemble cohérent d'expériences spatiales, cinétiques et lumineuses est, aujourd'hui, un fait indiscutable qui ne fait de doute pour personne ainsi que le rappelle si excellemment Frank Popper dans sa présentation pour « Lumière et Mouvement » au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Quoi qu'il en soit des raisons pour lesquelles Paris joue ce rôle de coordinateur dans l'exaltant processus de mutation où l'art moderne se trouve engagé, c'est grâce aux artistes qui y vivent et y travaillent que s'atténuent, enfin, les effets de cet interminable Moyen Age, dont les manuels scolaires situent faussement la fin en 1453, mais qui, en secret, cinq siècles plus tard, dans les arts comme ailleurs, par ses obsessions et superstitions, inhibe encore tant de consciences. Fictions aujourd'hui, réalités demain, les expressions des artistes ici représentés, qui constituent le témoignage de notre avant-garde plastique, figurent déjà le classicisme de l'ère nouvelle qui s'annonce.

Denys Chevalier.

AGAM
ALBERS
ALVIANI
ARP
ASIS
BAERTLING
BILL
BOTO
CALDER
CALDERARA
CASTELLANI
CLAISSE
COSTA
CRUZ-DIEZ
DEMARCO
S. DELAUNAY
EQUIPO 57
FLORSHEIM
FRUHTRUNK
GARCIA-ROSSI
GEISSLER
GERSTNER
HERBIN
LE PARC
LOHSE
MACK
MEGERT
MONDRIAN
MORELLET
MORTENSEN
OEHM
OLSON
PICELJ
POHL
RICKEY
SCHOFFER
SOBRINO
SOMMER
SOTO
STEIN
TAKIS
TINGUELY
TOMASELLO
VARDANEGA
VASARELY
YVARAL

Photo Arnold Newman

Yaacov AGAM

Né en 1928 à Richon Lézion, Israël.
Vit et travaille à Paris depuis 1951.

Peinture Transformable
Infinité, Transparence, 1965
87 × 25 cm
(Coll. William Benenson, New York)

Image Sonore II, 1964
96 × 153 cm
(Coll. Alan Harlbert, New York)

Peinture Contrapunctique à Trois Thèmes, 1953
84 × 85 cm
(Coll. William Benenson, New York)

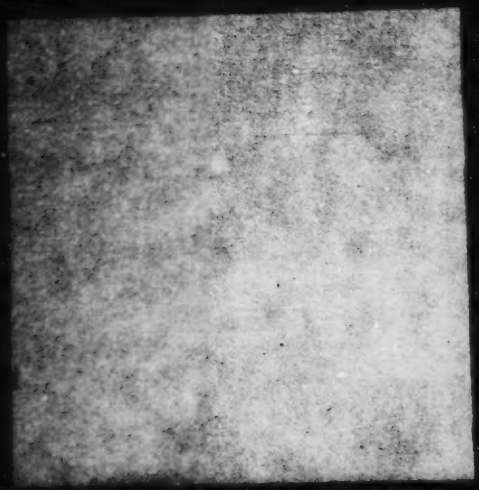
Peinture contrapunctique à trois thèmes, 1953.

Josef ALBERS

Né en 1888 à Bottrop, Allemagne.
Vit et travaille à New Haven, Connecticut, U.S.A.

Tuscany, 1964
76×76 cm
(Coll. Musée d'Art contemporain, Montréal)

Arctic Bloom
(Coll. Musée d'Art contemporain, Montréal)

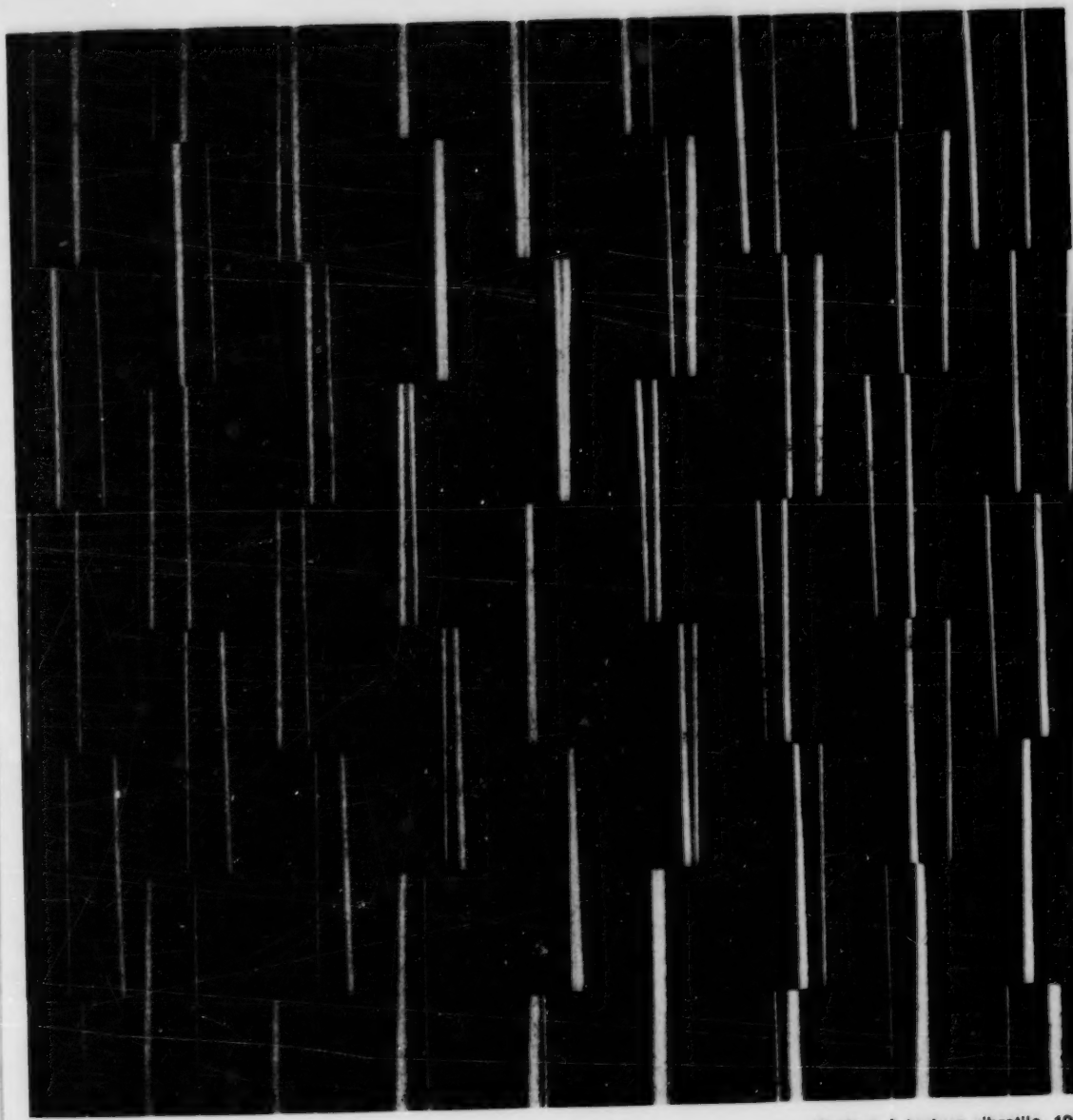


Tuscany, 1964.

Getulio ALVIANI

Né en 1939 à Udine, Italie.
Vit et travaille à Udine.

Surface à texture vibratile, 1967
170 × 170 cm
(Galerie Denise René, Paris)



Surface à texture vibratile, 1967.

Photo Roland Essen

Jean ARP

Né en 1889 à Strasbourg.
Mort à Ascona, Suisse, en 1966.
Nationalité française.

Initiale d'une tête, 1960
H. 55 - L. 62
(Galerie Denise René, Paris)

Construction dans un cercle n° 4, 1962
diam. 28 cm
(Galerie Denise René, Paris)

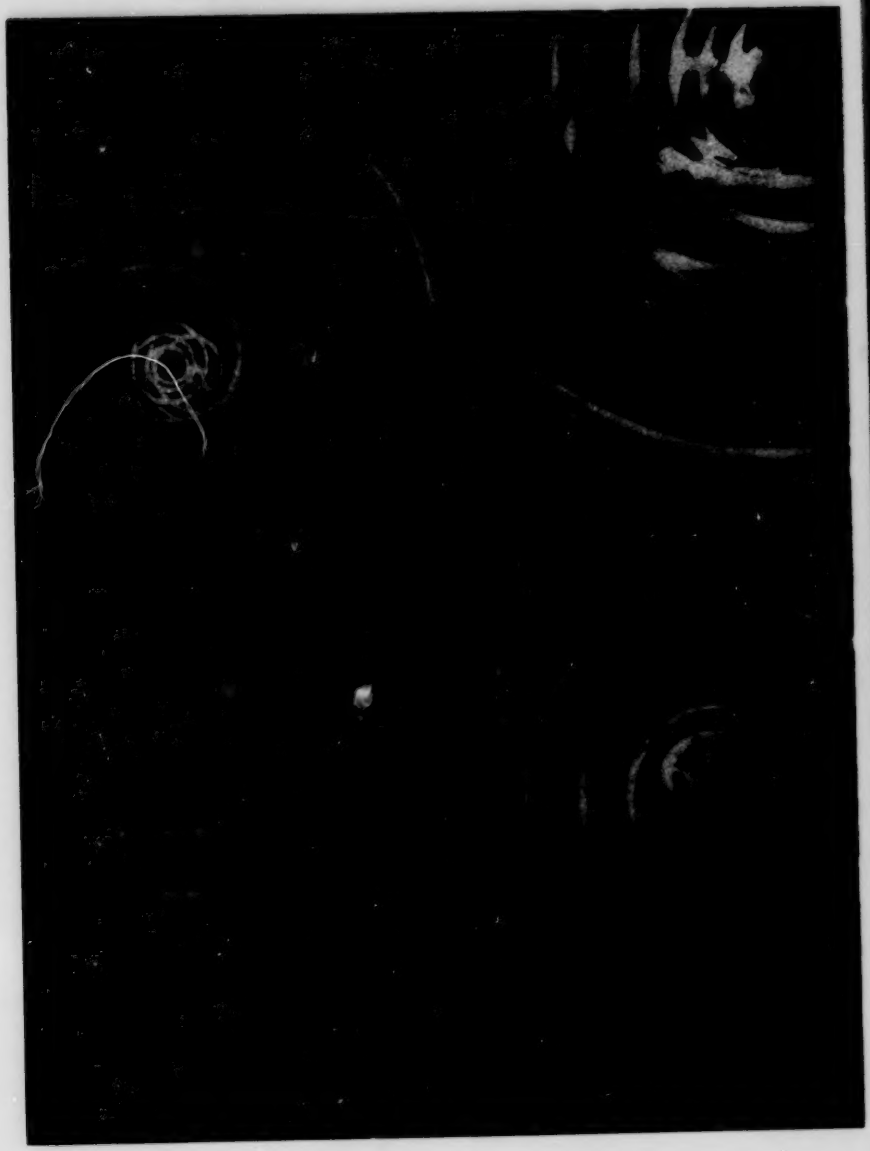
Initiale d'une tête, 1960.

Photo Haacke

Antonio ASIS

Né en 1932 à Buenos Aires, Argentine
Vit et travaille à Paris depuis 1956

Mouvement concentrique, 1967
110×110 cm
(Galerie Denise René, Paris)



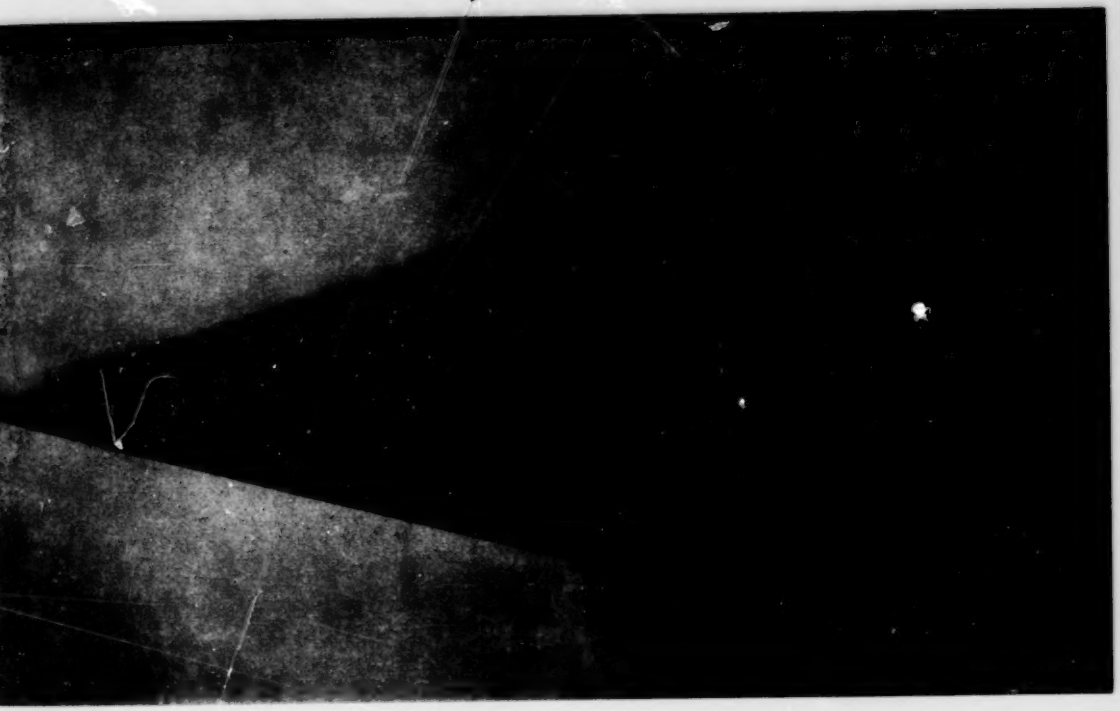
Mouvement concentrique, 1967.

Photo Lenart Olson

Olle BAERTLING

Né en 1911 à Halmstad, Suède.
Vit et travaille à Stockholm.

Ukia, 1965
130×81 cm
(Galerie Denise René, Paris)



Ukia, 1965.

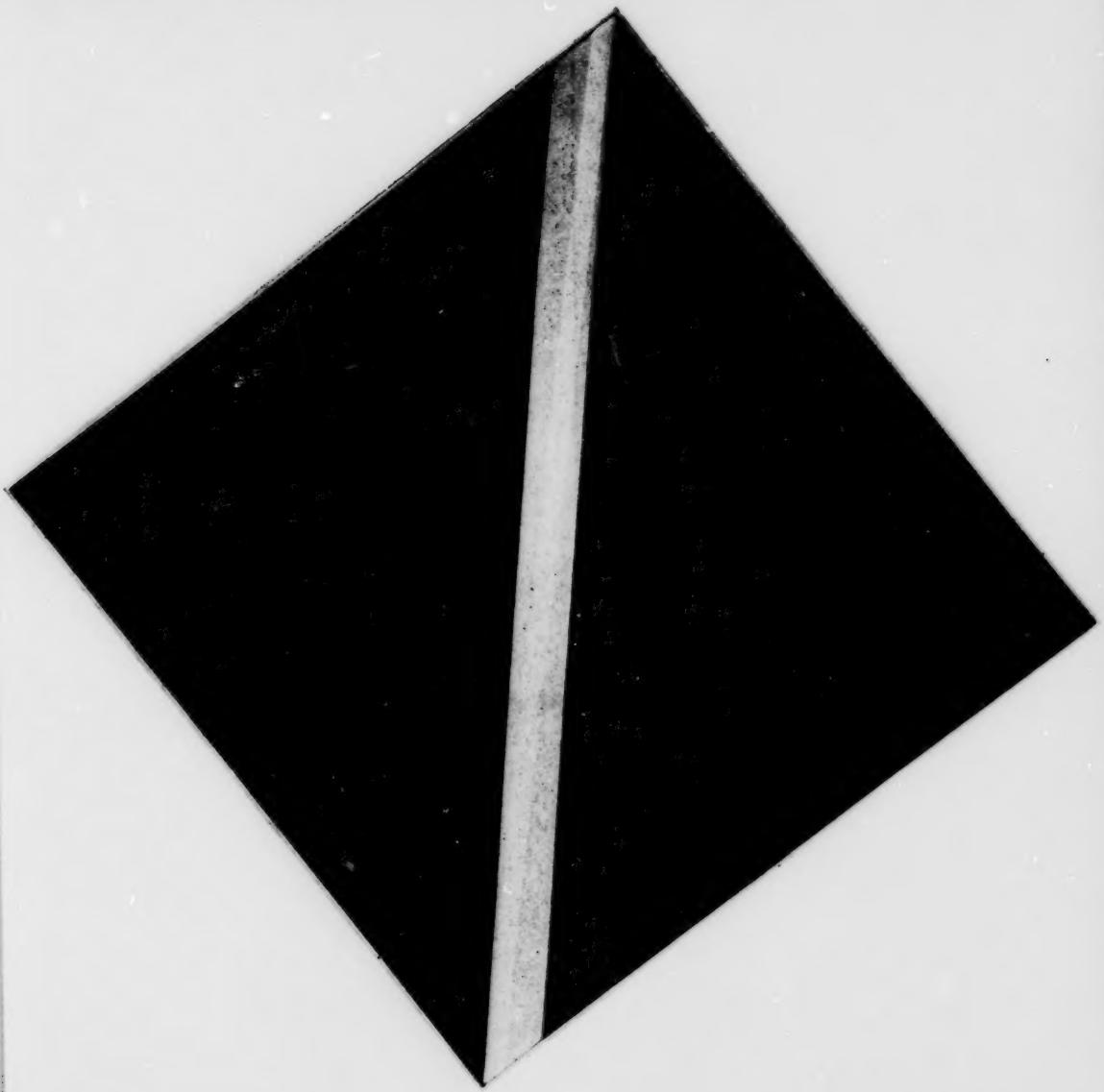
Photo André Morain

Max BILL

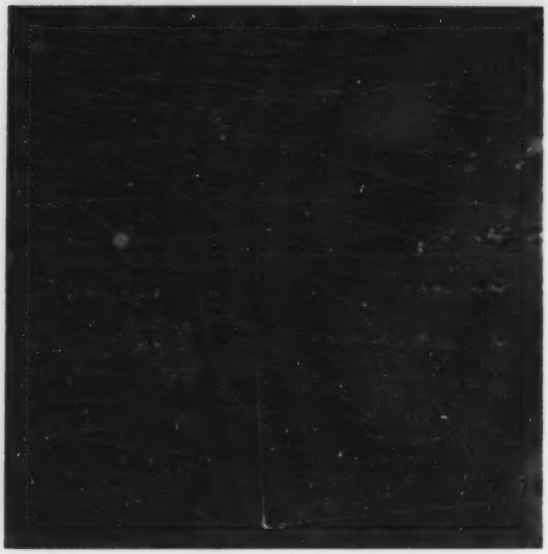
Né en 1908 à Winterthur, Suisse.
Vit et travaille à Zürich.

Condensation vers la luminosité 40:20:10:5:2,5 cm,
1964
172×172 cm (diagonale)
(Staempfli Gallery, New York)

Unendliche Schleife aus einem Kreisringg II
H. 39 cm - L. 53 cm
(Coll. Art Gallery of Ontario, Canada)



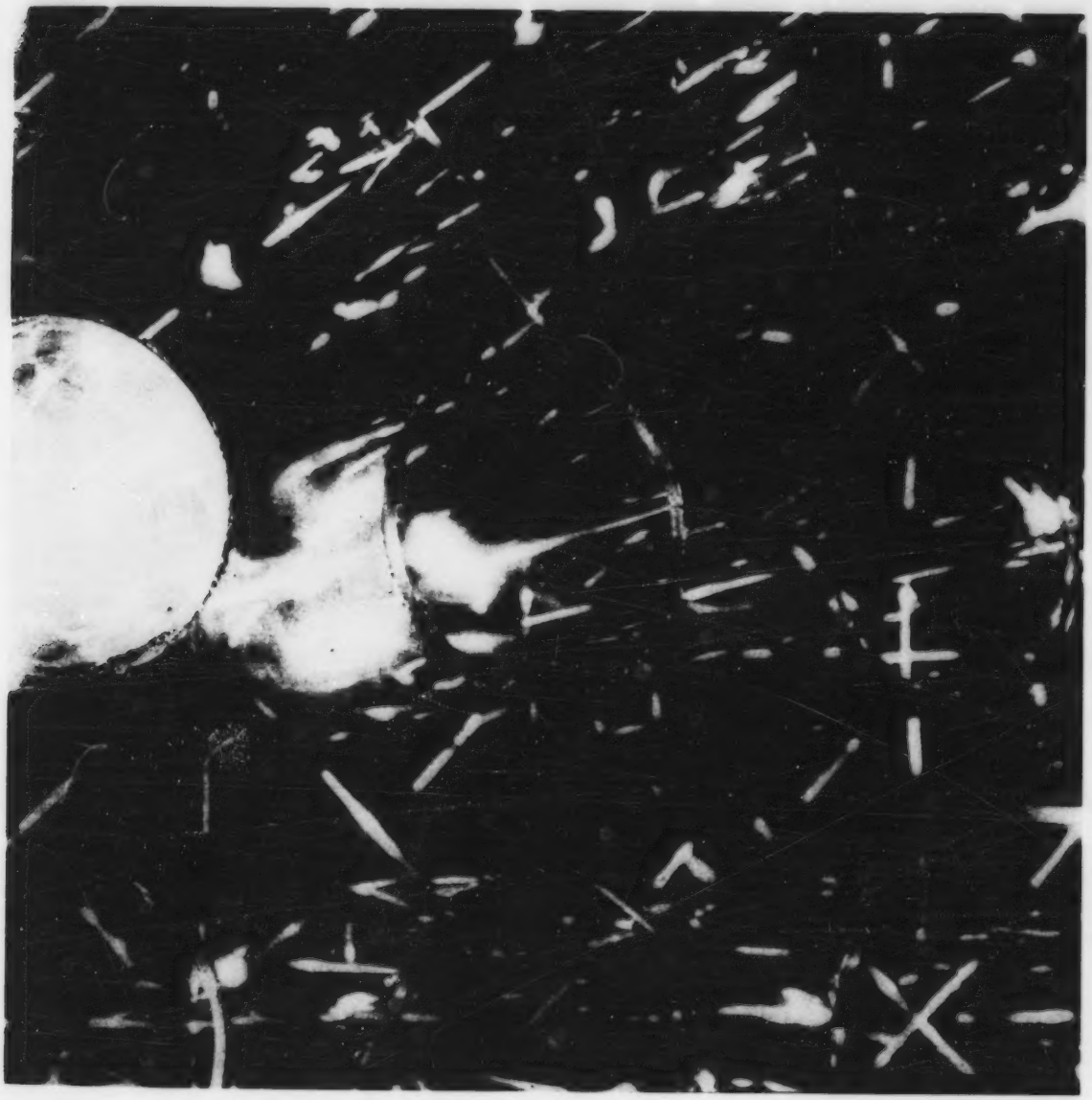
Condensation vers la luminosité, 40 : 20 : 10 : 5 : 2,50 1964.



Martha BOTO

Née en 1925 à Buenos Aires, Argentine.
Vit et travaille à Paris depuis 1959.

Intercessions Lumineuses, 1964
90×90×45 cm
(Galerie Denise René, Paris)



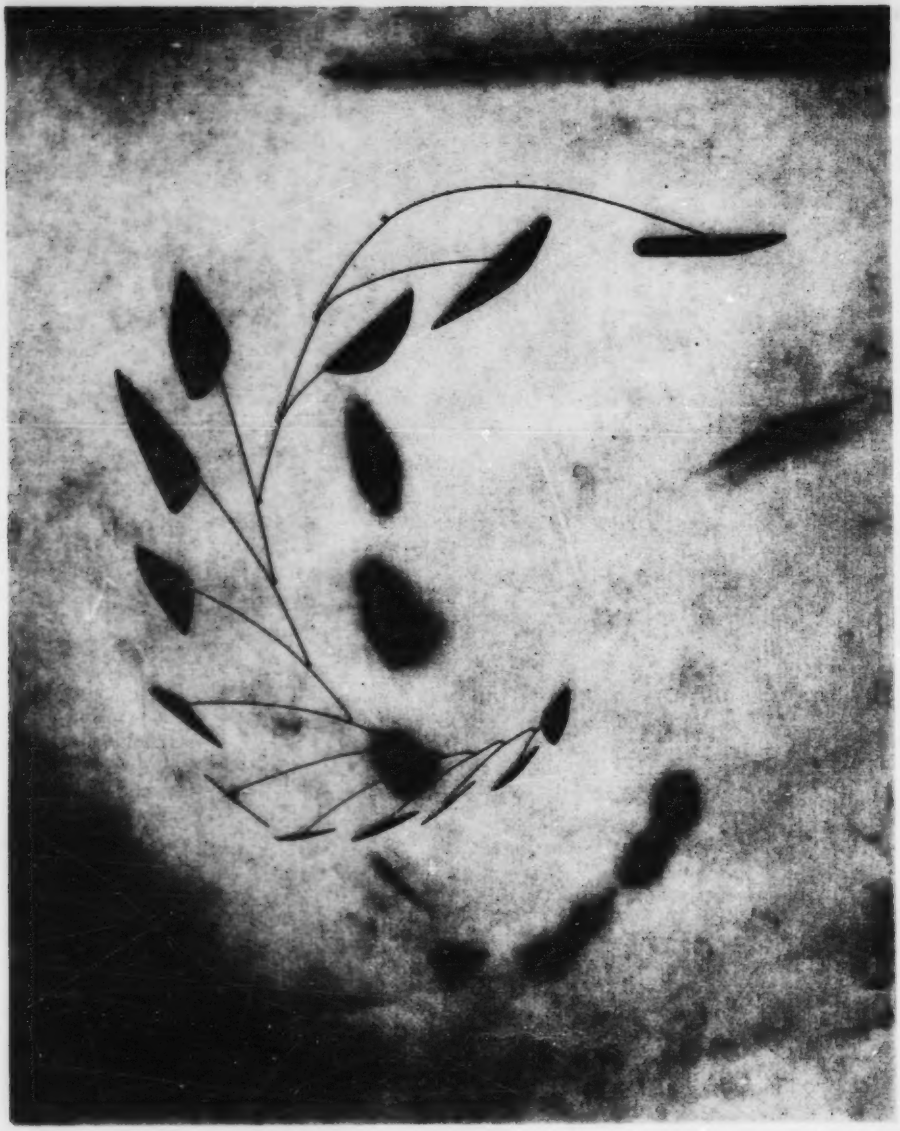
Intercessions lumineuses, 1984.

Photo André Morain

CALDER

Né en 1898 à Philadelphia, U.S.A.
Vit et travaille à Saché, France.

Black Crescent, 1960
100×107 cm
(Coll. Art Gallery of Ontario, Canada)



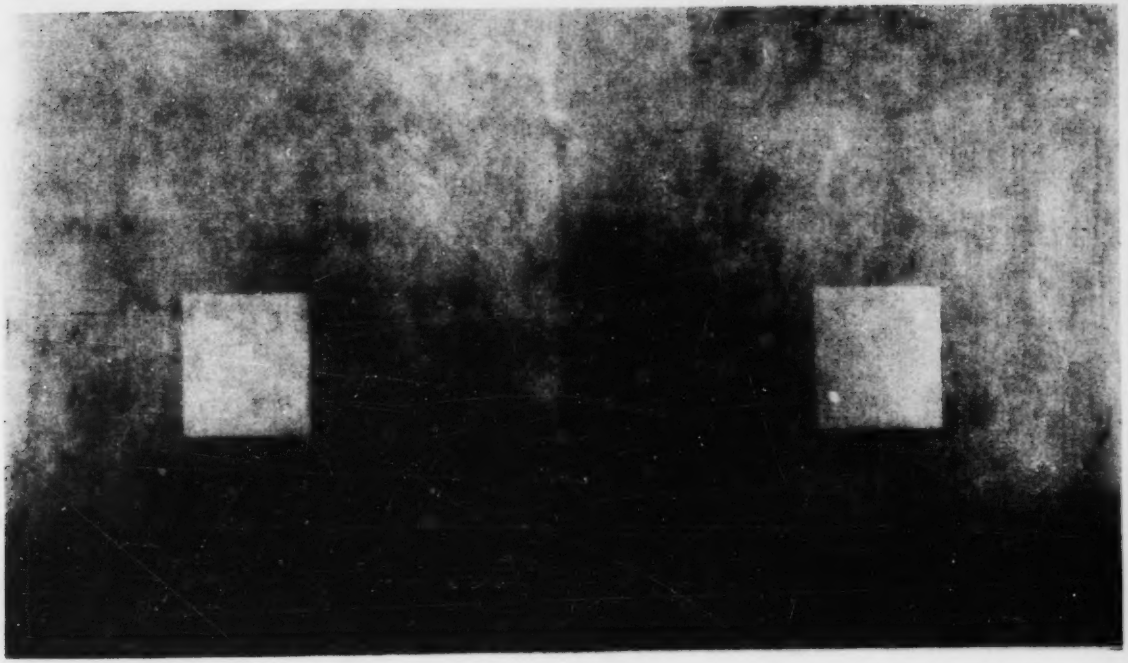
Black Crescent, 1960.

Antonio CALDERARA

Né en 1903 en Italie.
Vit et travaille à Milan.

Rettangoli bianchi in rettangoli di colore contrapposto, 1966
81 × 45 cm

(Galerie Denise René, Paris)



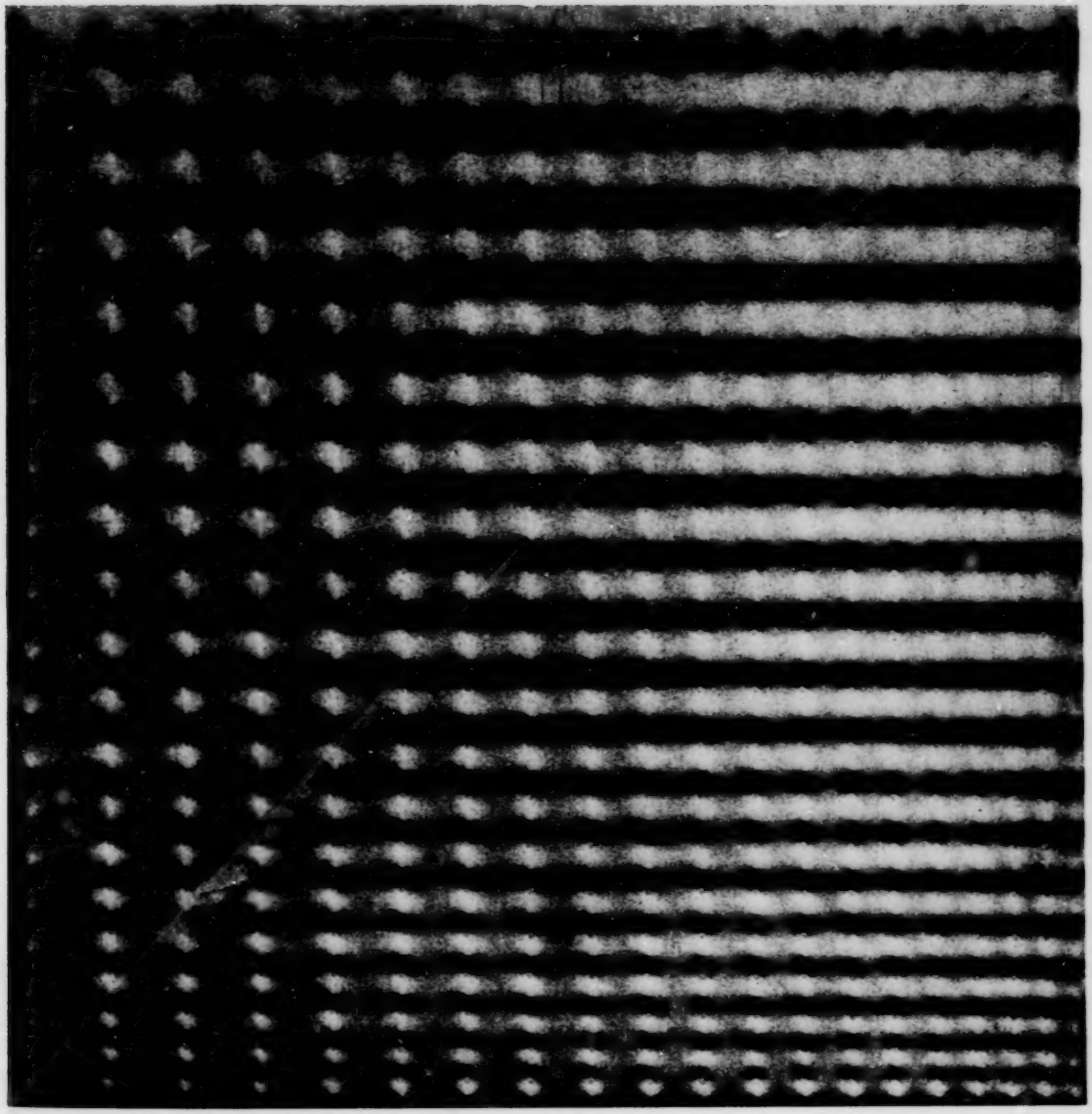
Rettangoli bianchi in rettangoli di colore contrapposto, 1966.

Photo Sinigaglia

Enrico CASTELLANI

Né en 1930 à Castelmassa, Italie.
Vit et travaille à Milan.

Surface blanche, 1966
180 × 180 cm
(Galerie Ariete, Milan)

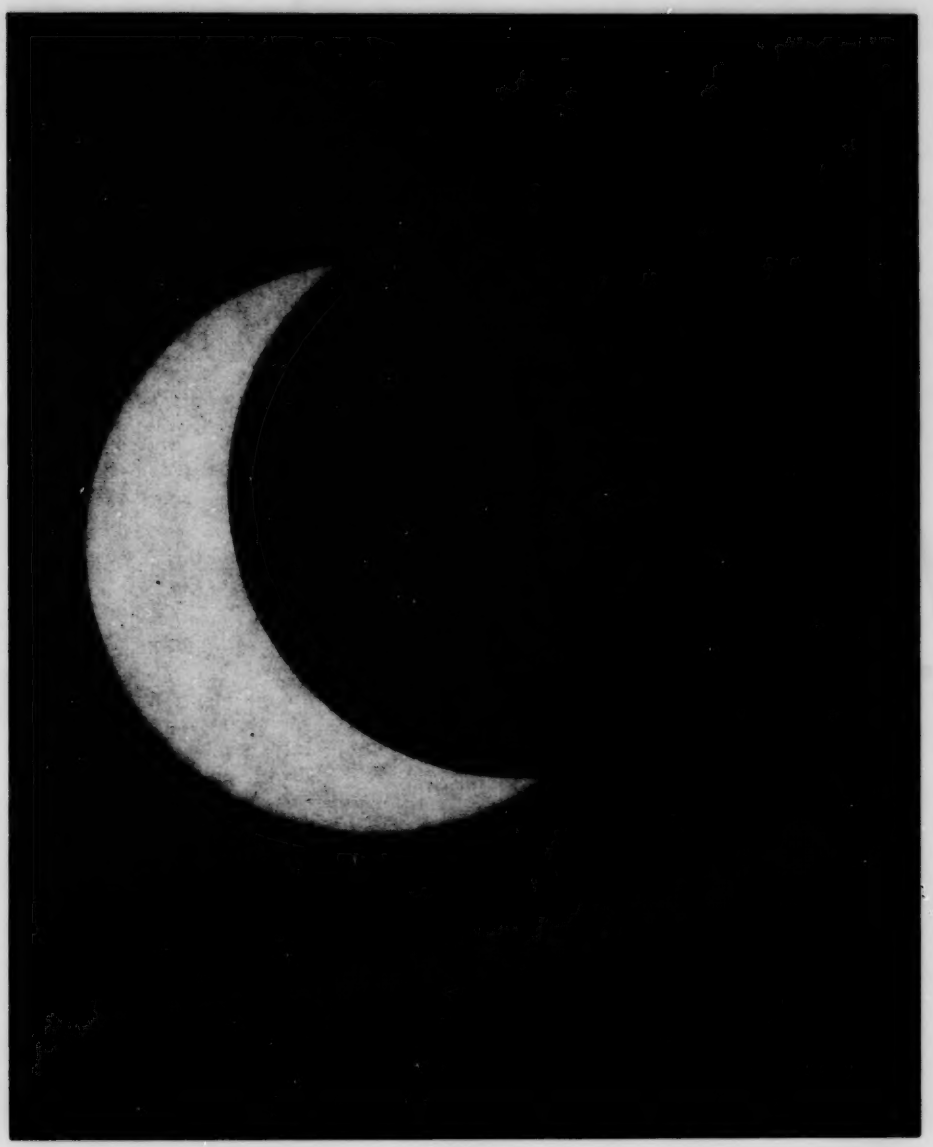


Surface blanche, 1966.

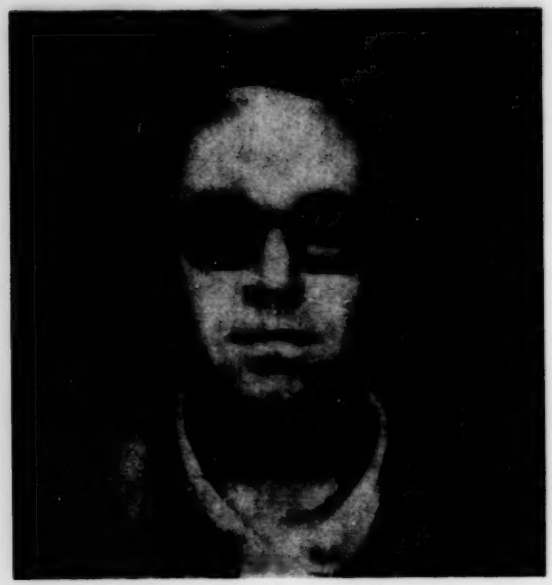
Geneviève CLAISSE

Née en 1935 à Quiévy, France.
Vit et travaille à Paris.

Jazz, 1967
140 × 146 cm
(Galerie Denise René, Paris)



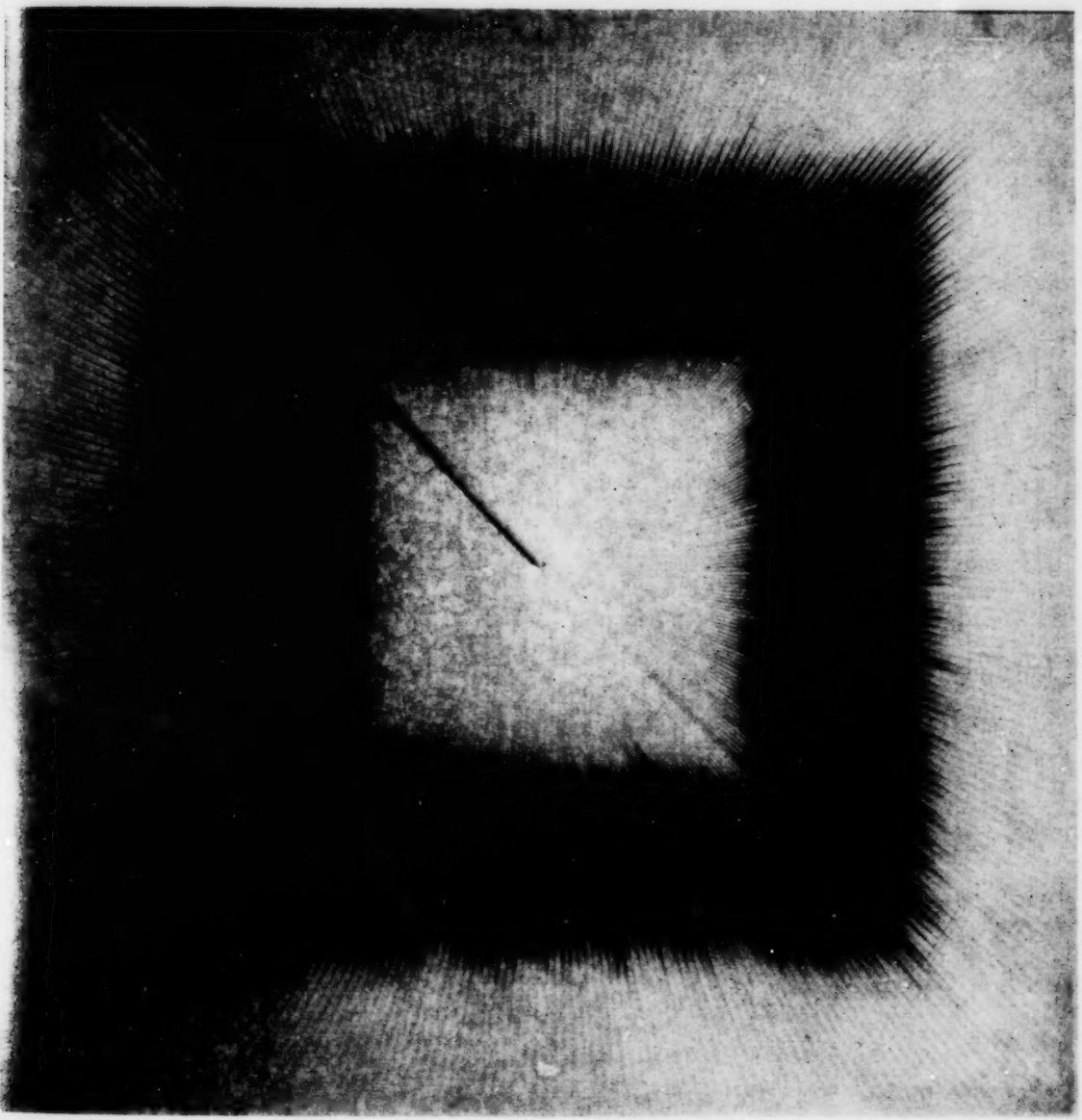
Cercle, 1967.



Toni COSTA

Né en 1935 à Padova, Italie.
Vit et travaille à Padova.

Dynamique visuelle, 1967
80×80 cm
(Galerie Denise René, Paris)

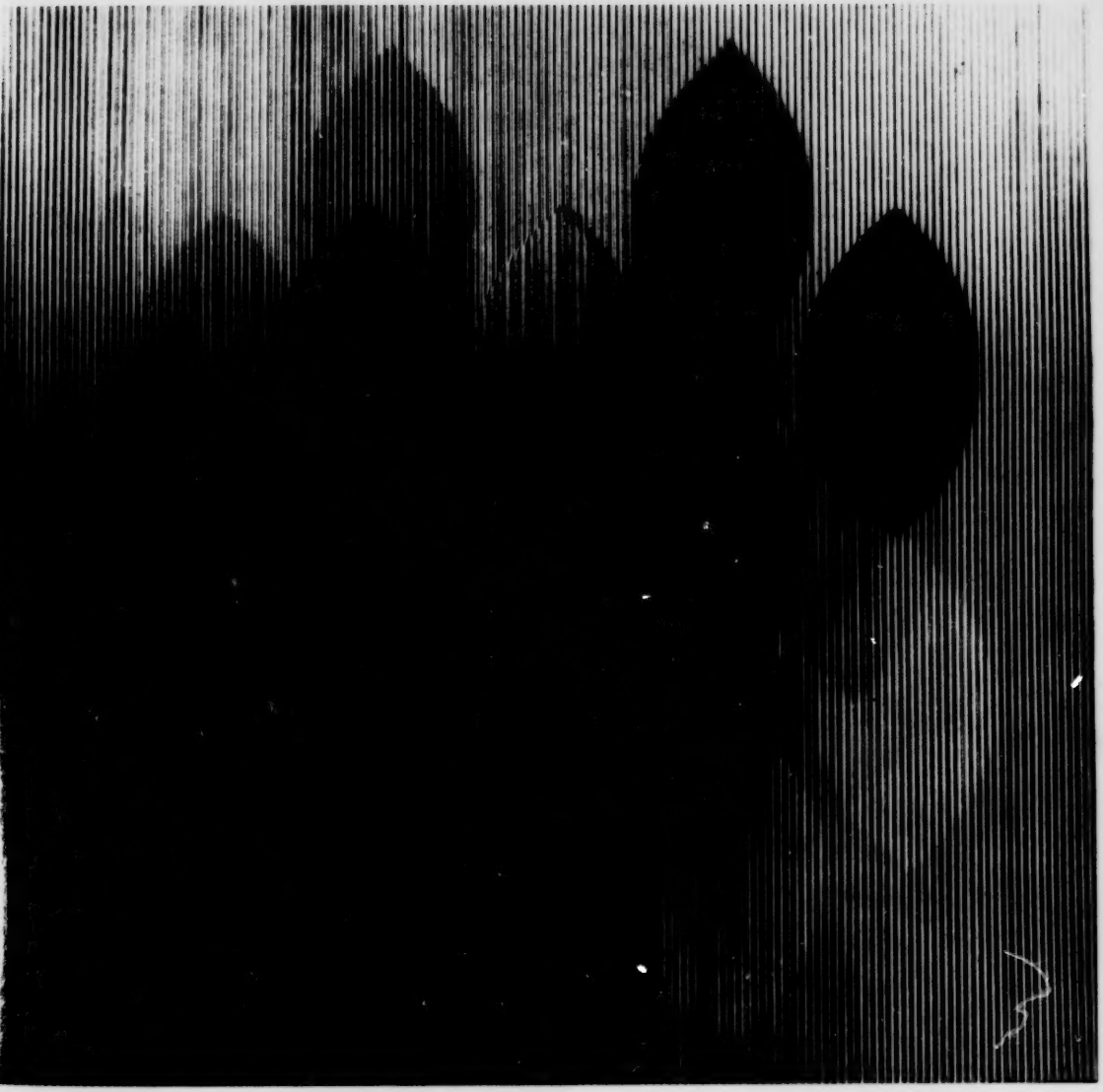


Dynamique visuelle, 1966.

CRUZ-DIEZ

Né en 1923 à Caracas, Venezuela.
Vit et travaille à Paris depuis 1960.

Physichromie, n° 190, 1965
60×60 cm
(Coll. Musée d'Art contemporain, Montréal)

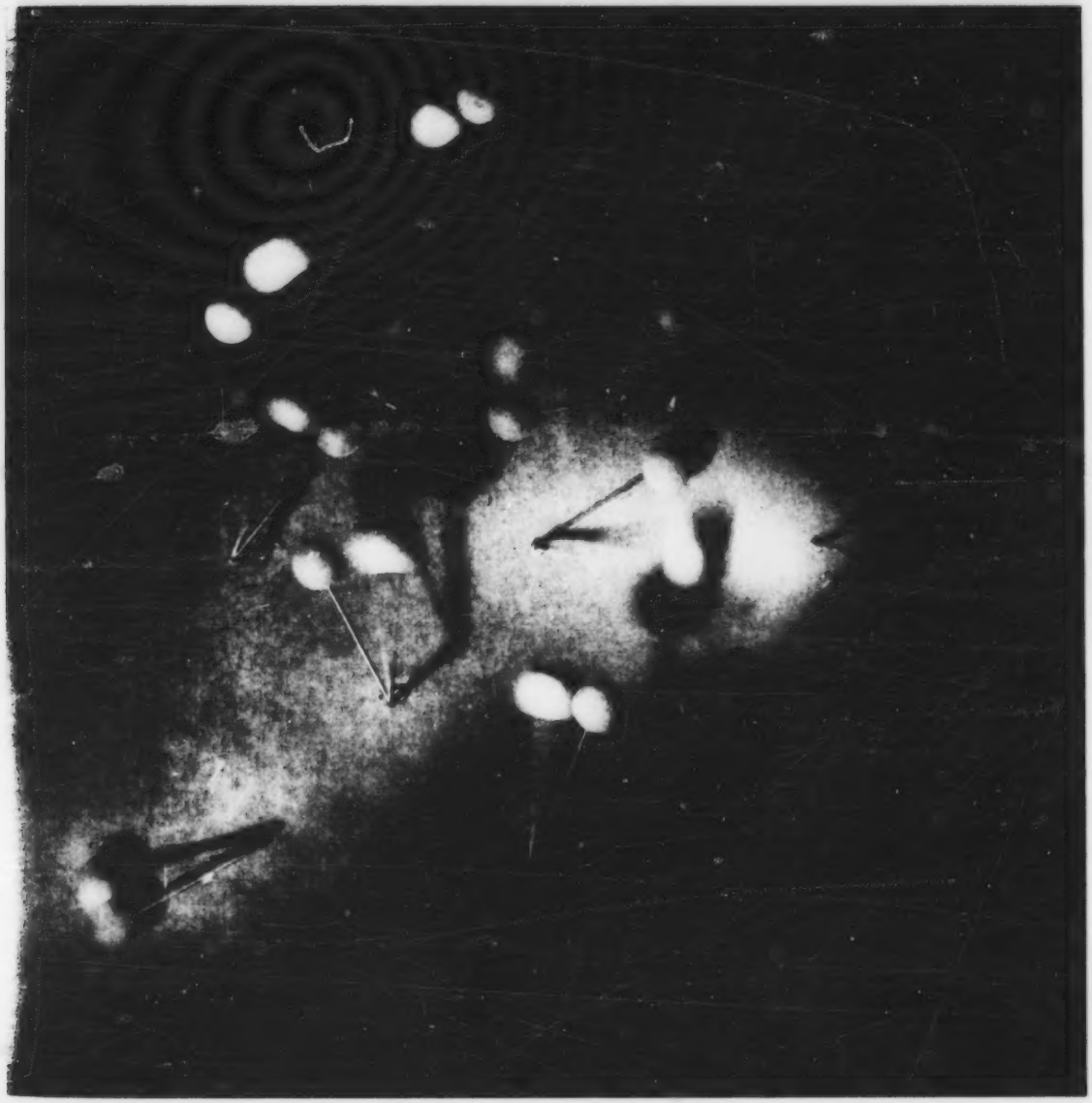


Physichromie n° 190, 1965.

Hugo DEMARCO

Né le 13 juillet 1932 à Buenos Aires, Argentine.
Vit et travaille à Paris depuis 1962.

Vibration simultanée, 1967
150 × 100 × 27 cm
(Galerie Denise René, Paris)



Déplacement continuel, 1966.

Photo André Morain

Sonia DELAUNAY

Née en 1885 en Ukraine.
Nationalité française.
Vit et travaille à Paris.

Rythme couleur, 1962
195 × 97 cm
(Galerie Denise René, Paris)

Rythme couleurs, 1962.

EQUIPO 57

Groupe fondé en 1957 à Paris et dissous en 1966.
Etait composé de :

Jean CUENCA
Né en 1934 à Puente Genil (Cordoba), Espagne.
Vit et travaille en Espagne.

Angel DUART
Né en 1930 à Aldeanueva (Caceres), Espagne.
Vit et travaille à Sion, Suisse.

José DUARTE
Né en 1928 à Cordoba, Espagne.
Vit et travaille en Espagne.

Augustin IBARROLA
Né en 1930 à Bilbao, Espagne.
Prisonnier politique en Espagne.

Juan SERRANO
Né en 1929 à Cordoba, Espagne.
Vit et travaille en Espagne.

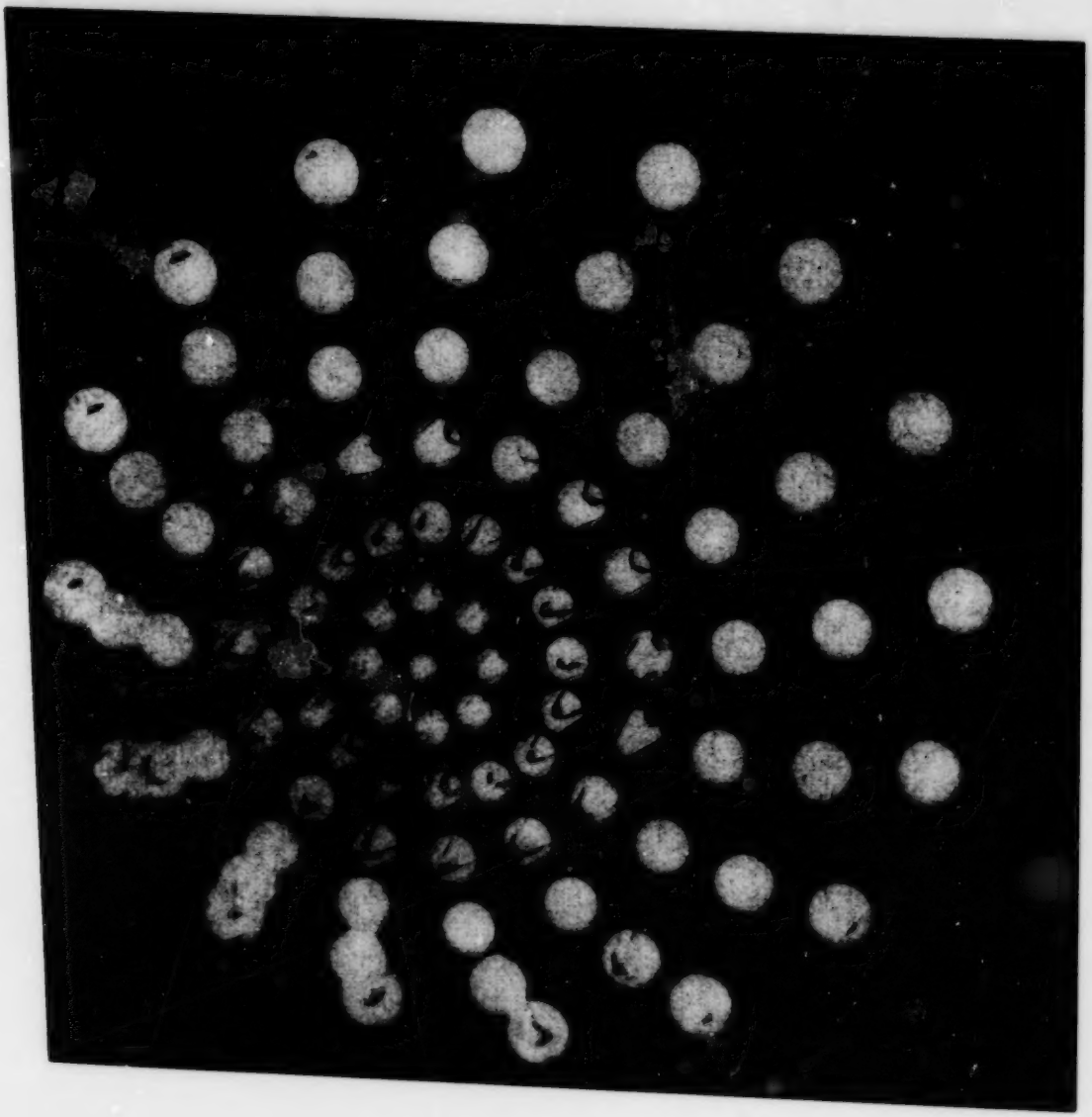
V. 6
61×61 cm
(Coll. Musée d'Art contemporain, Montréal)

V 6, 1962.

Lillian H. FLORSHEIM

Née à New Orleans, Louisiana, U.S.A.
Vit et travaille à Chicago, Illinois, U.S.A.

Construction, 1967
61 × 61 cm
(Galerie Denise René, Paris)

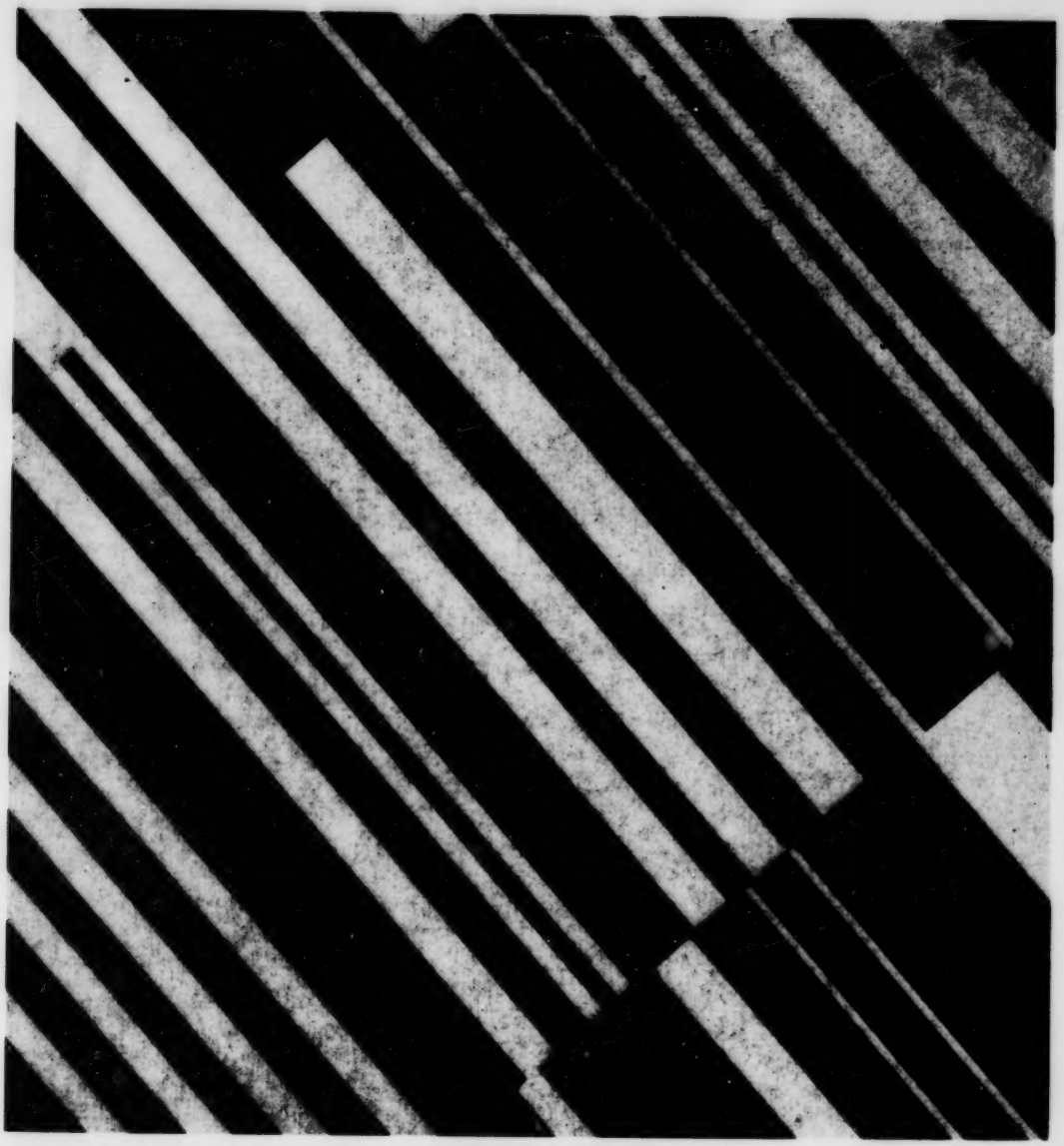


Construction, 1966.

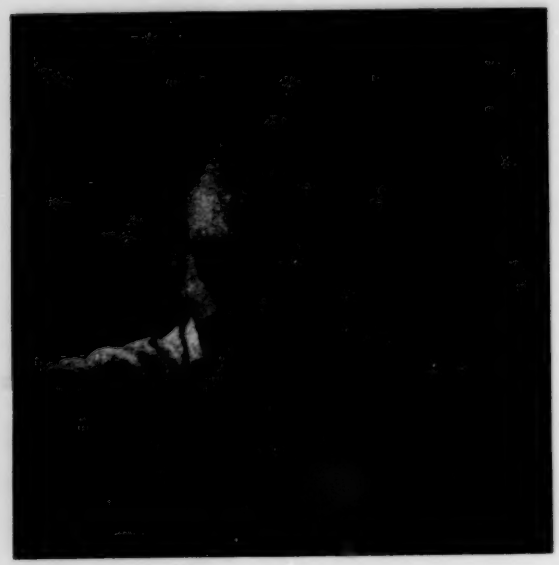
Günter FRUHTRUNK

Né en 1923 à Munich, Allemagne.
Vit et travaille à Paris.

Continuum vert-noir, 1967
171 × 173 cm
(Galerie Denise René, Paris)



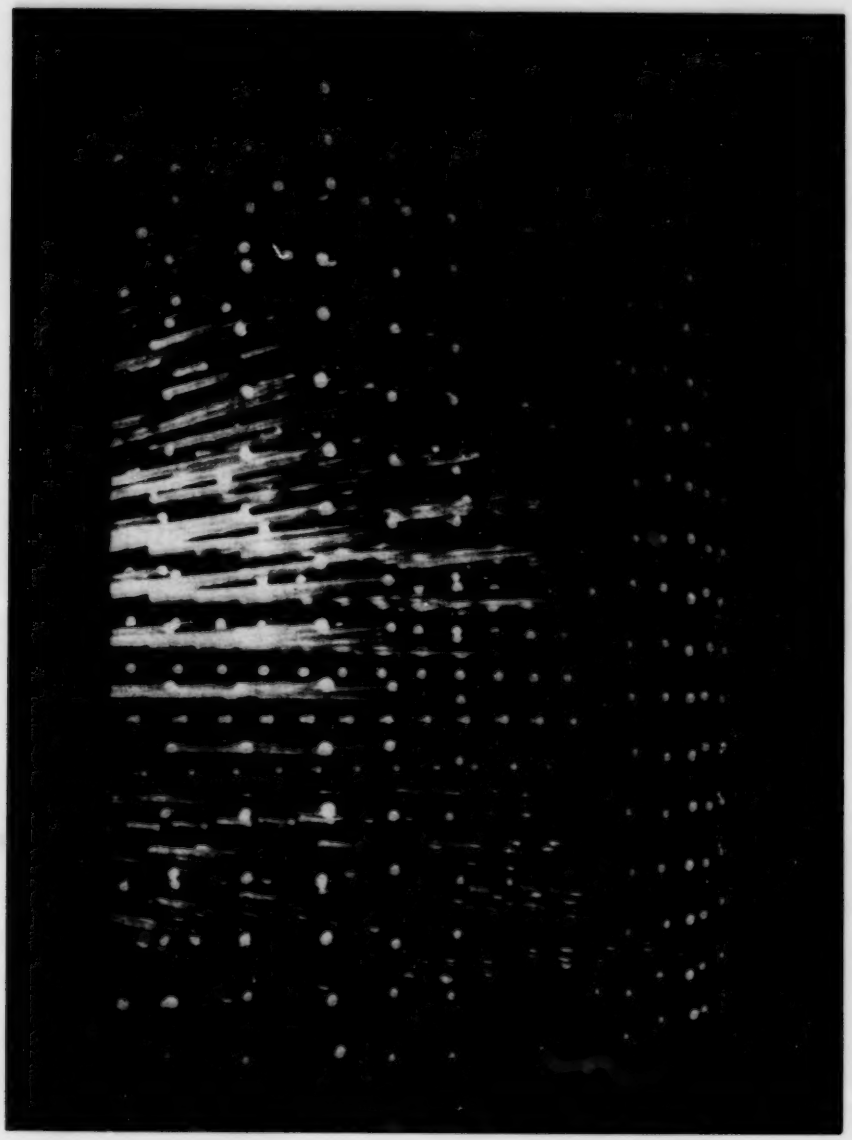
Progression diagonale, 1966.



Horacio GARCIA-ROSSI

Né en 1929 à Buenos Aires, Argentine.
Vit et travaille à Paris.

Structure à lumière instable, 1965-66
100 × 100 × 40 cm
(Galerie Denise René, Paris)



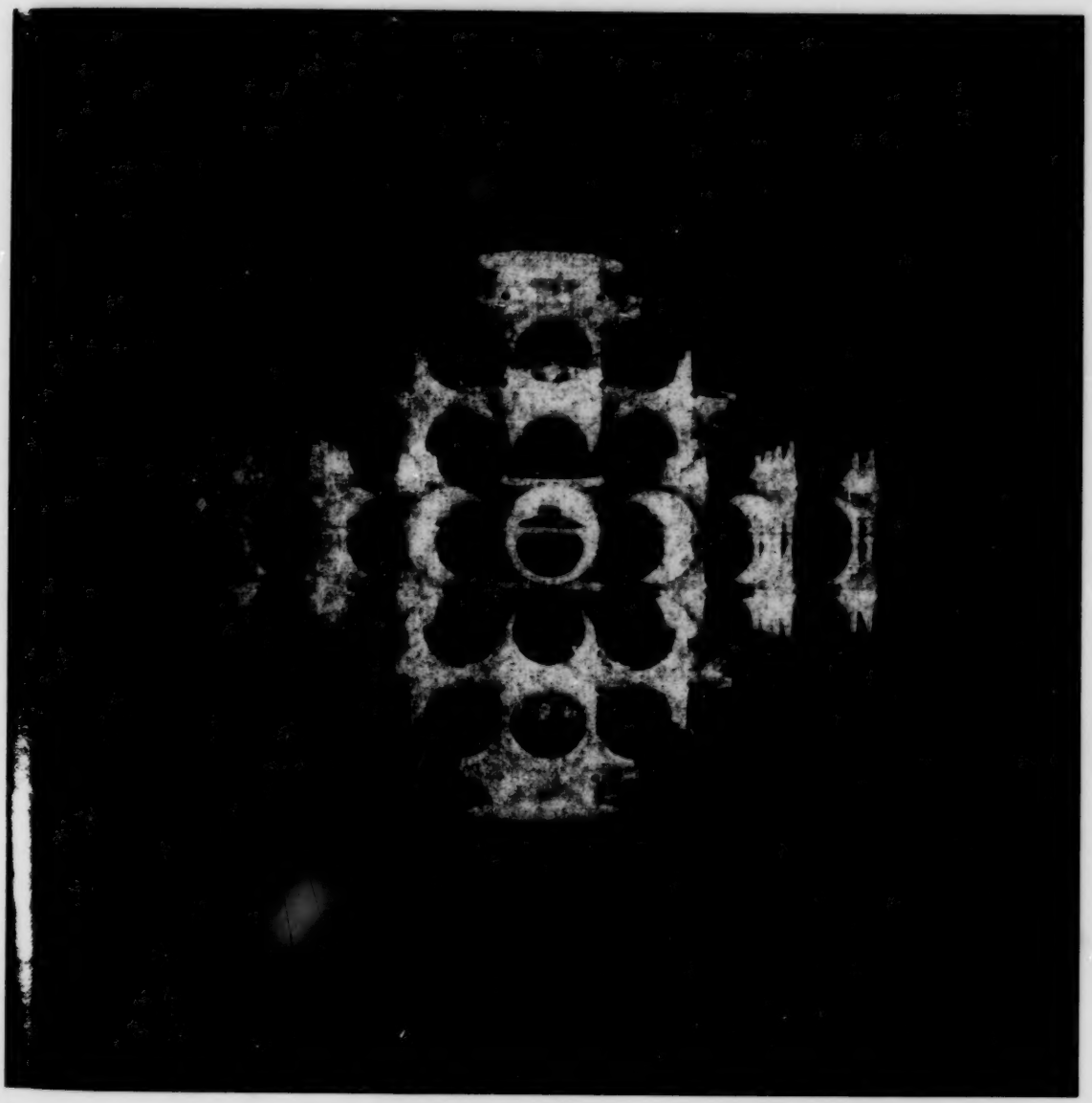
Structure à lumière instable, 1965-1966.

Photo Rainer Fichel

P.J. GEISSLER

Né en 1935 à Ulm, Allemagne.
Vit et travaille à Esslingen.

Structure I/6, 1967
H. 250 cm - Diam. 80 cm
(Op Art Galerie, Esslingen)



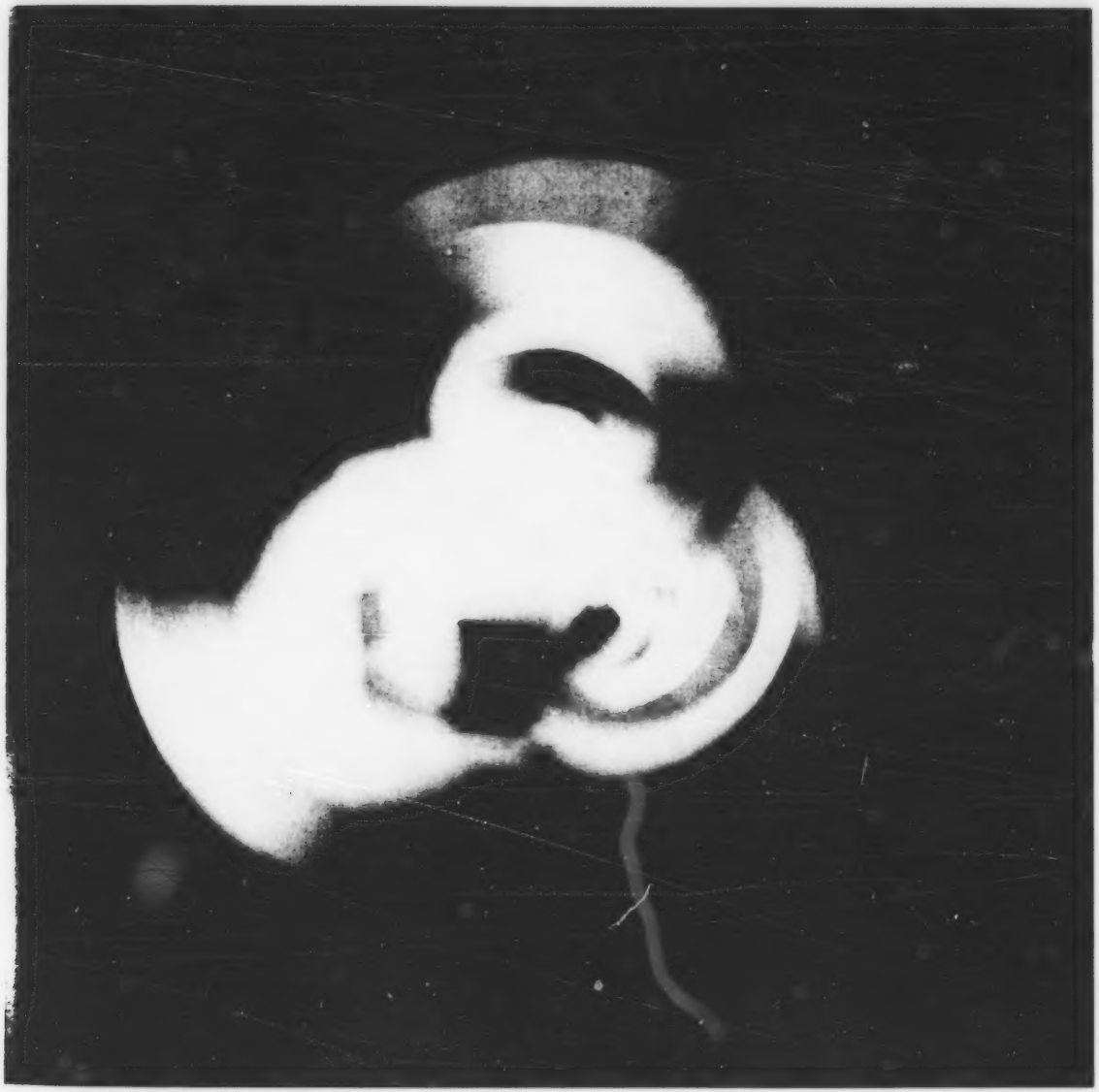
Structure, 1967.

Photo Masaalei Movi

Karl GERSTNER

Né en 1930 à Bâle, Suisse.
Vit et travaille à Bâle.

Time Square Number 1, 1965
122 × 122 cm
576 bulbs of 10 different colors
10 different programme circles
8 programmes in plastic punch cards
(Galerie Denise René, Paris)

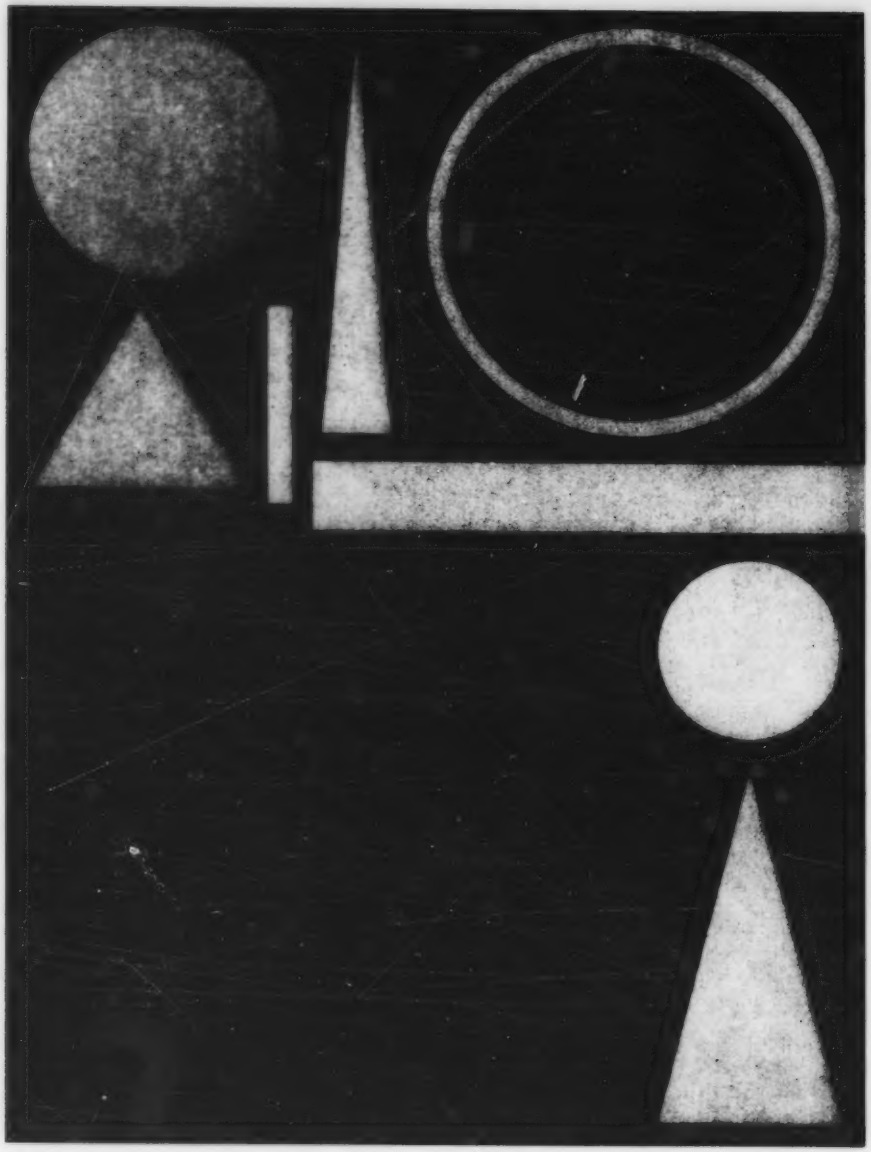


E - Motion Picture, 1967.

Auguste HERBIN

Né en 1882 à Quiévy, France.
Mort à Paris en 1960.

Veine, 1955
91 × 57 cm
(Coll. Dr Paul Larivière, Montréal)



Veine, 1955.

Photo Etienne Hubert

Julio LE PARC

Né en 1928 à Mendoza, Argentine.
Vit et travaille à Paris depuis 1958.

Boule sur ressort, 1963-65
250 × 50 cm
(Galerie Denise René, Paris)

Continuel Lumière, formes en contorsion, 1966
152 × 122 × 25 cm
(Galerie Denise René, Paris)

Continuel Mobile, 1962
150 × 60 cm
(Galerie Denise René, Paris)

Continuel Mobile (multiple), 1960
98 × 40 × 8 cm
(Editions Denise René, Paris, 1966)

Continuel lumière, 1963

Richard LOHSE

Né en 1902 à Zürich, Suisse.
Vit et travaille à Zürich.

Verbindung von kontrastierenden farbformen,
1952-66, II
120×120 cm
(Galerie Denise René, Paris)

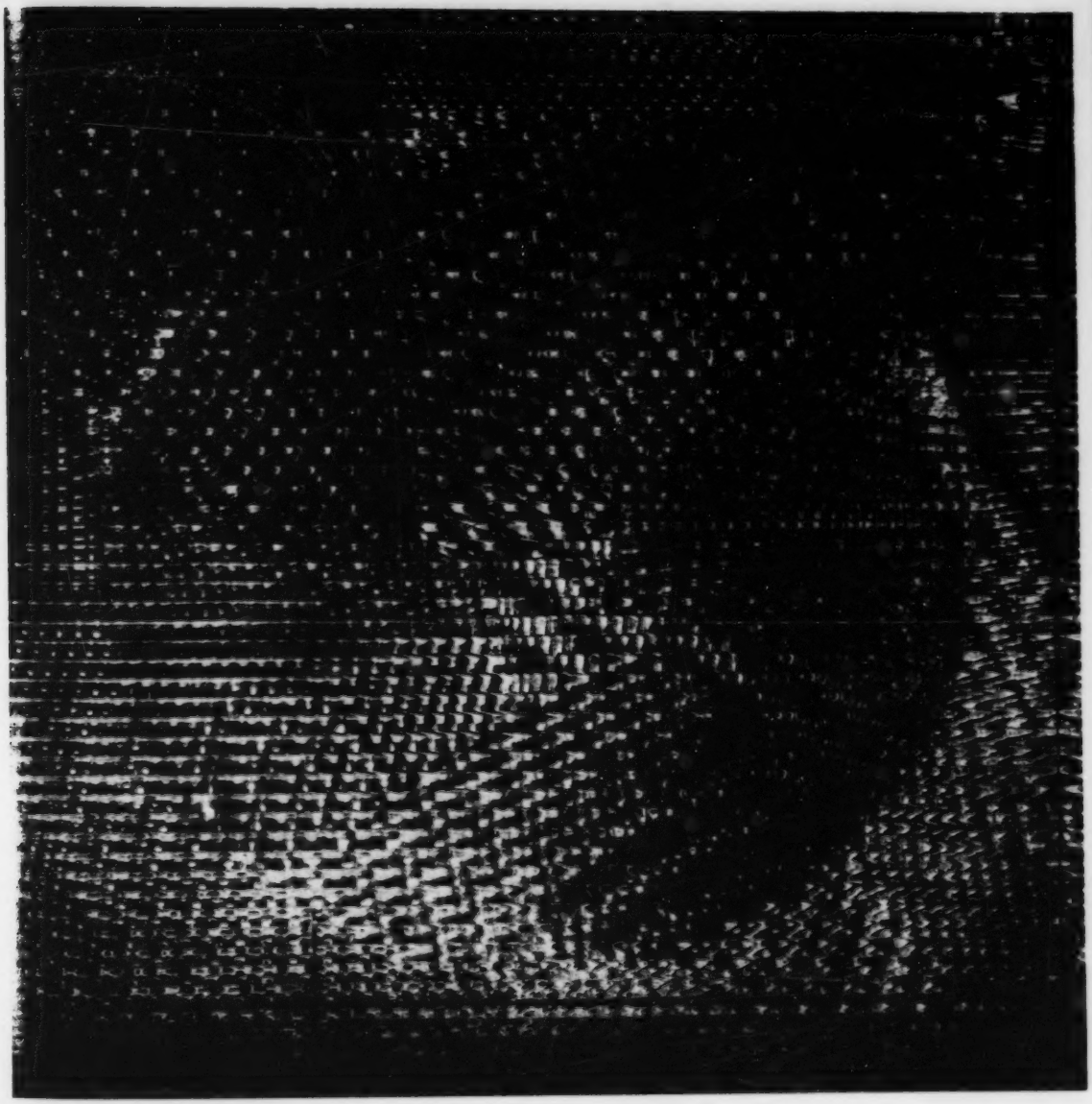
Verbindung von kontrastierenden. Farbformen, 1952-1966.

Photo André Morain

Heinz MACK

Né en 1931 à Lollar, Allemagne.
Vit et travaille à Düsseldorf.

Light-Stars, 1967
200×30×30 cm
(Galerie Denise René, Paris)



Licht Dynamo-Relief, 1964.

Christian MEGERT

Né en 1936 à Berne.
Vit et travaille à Berne.

Zoom I, 1966
Diam. 80 cm
(Op Art Galerie, Esslingen)

Zoom, 1968.

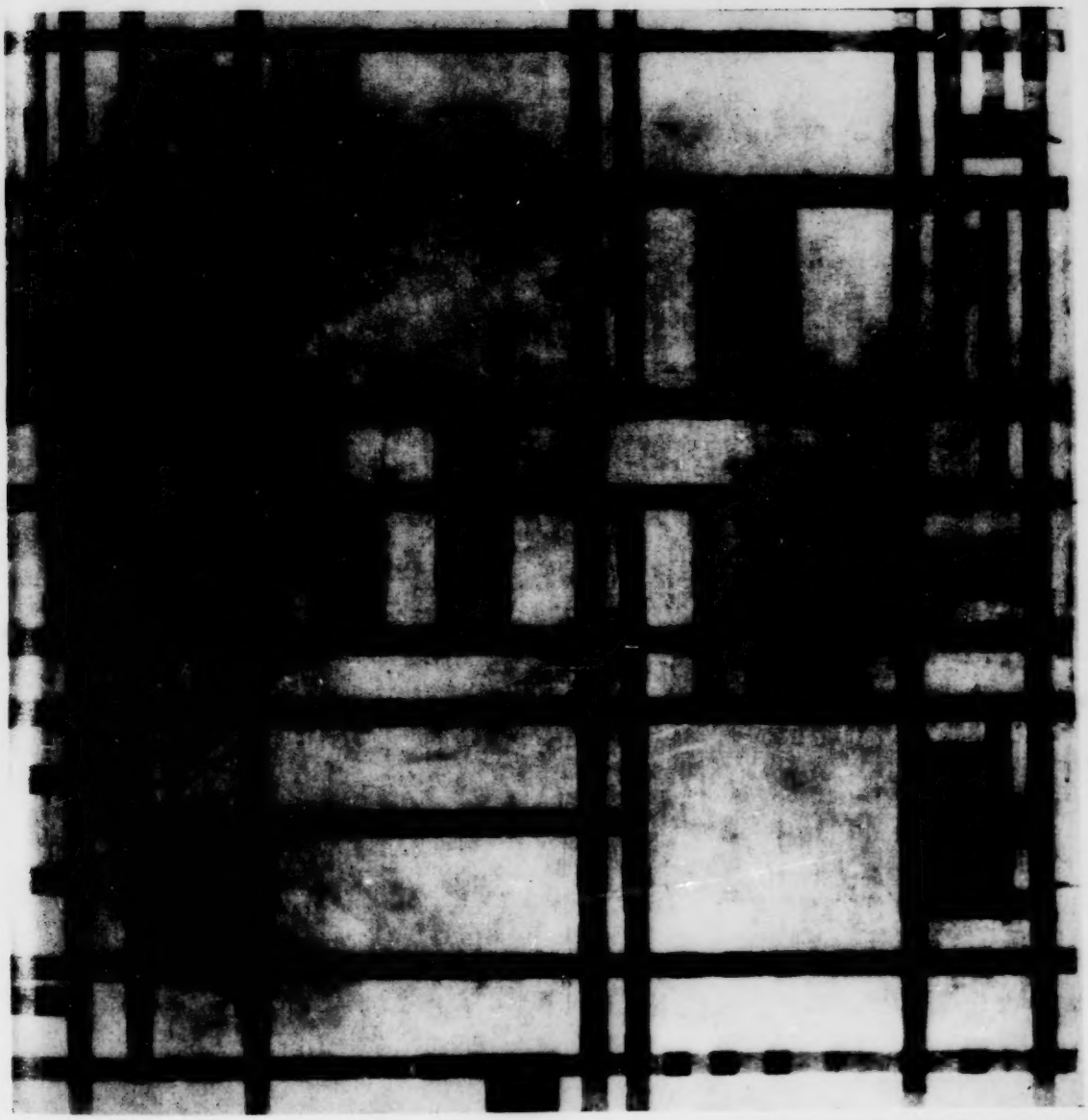
Piet MONDRIAN

Né en 1872 à Amersfoort, Pays-Bas.
Mort en 1944 à New York.

Composition de lignes
Sérigraphie, 65×50 cm
Tableau de 1917 - Musée Kröller Müller, Otterlo
(Editions Denise René, Paris)

Composition rouge, jaune et bleu
Sérigraphie, 65×50 cm
Tableau de 1928 - Musée municipal, Amsterdam
(Editions Denise René, Paris)

Broadway Boogie-Woogie
Sérigraphie 65×50 cm
Tableau de 1942-43 - Musée d'Art moderne,
New York
(Editions Denise René, Paris)



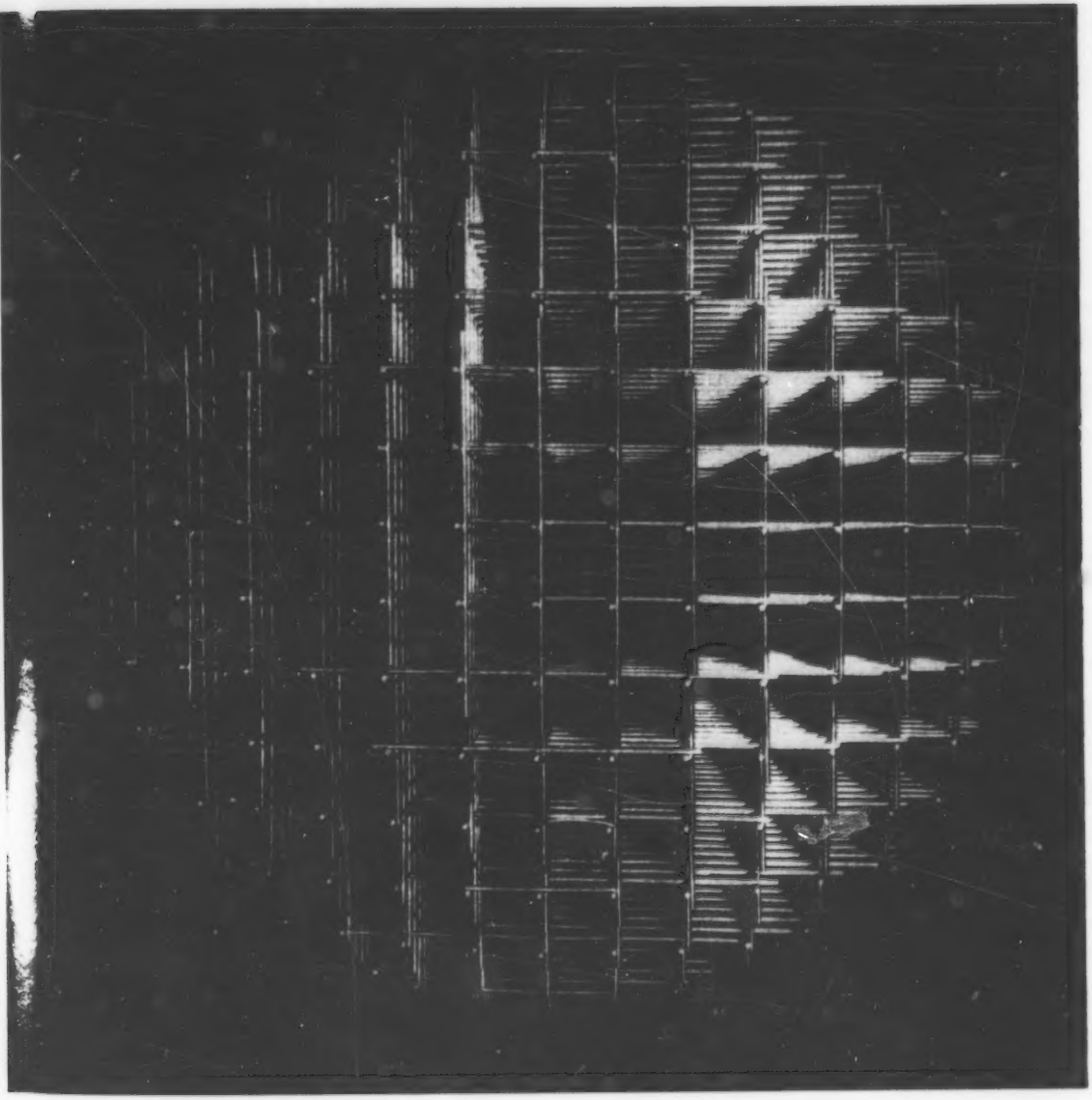
Broadway Boogie-Woogie, 1942-1943.

François MORELLET

Né en 1926 à Cholet, France.
Vit et travaille à Cholet.

Sphere-Trames, 1963
Diam. 60 cm
(Galerie Denise René, Paris)

Fils avec mouvement ondulatoire, 1965
100 × 100 cm
(Galerie Denise René, Paris)



Sphère trame, 1962.

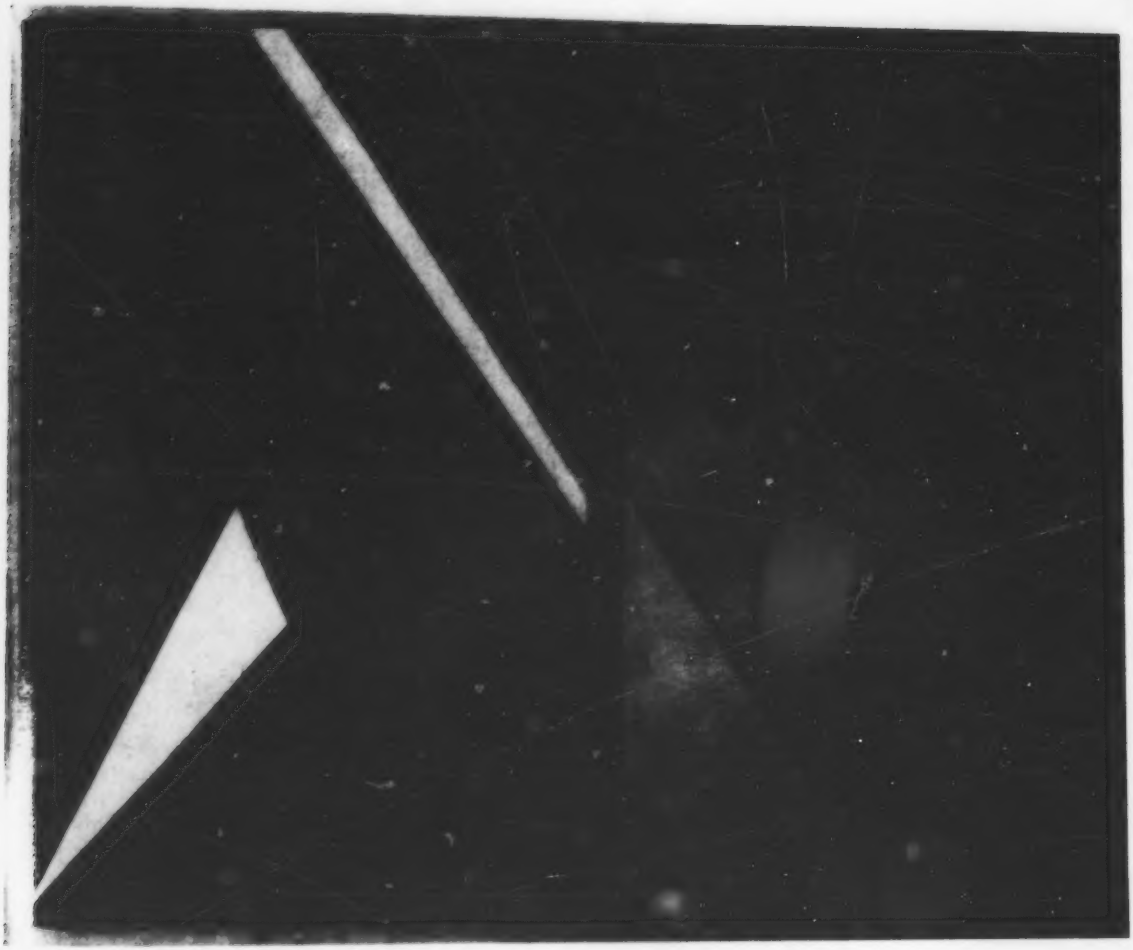
Photo André Morain

Richard MORTENSEN

Né en 1910 à Copenhague, Danemark.
Vit et travaille à Copenhague.

Caldaniccia, 1959
162×135 cm
(Galerie Denise René, Paris)

Suite à Ominanda IV, 1963
100×81 cm
(Galerie Denise René, Paris)



Caldaniccia, 1959.

Herbert OEHM

Né en 1935 à Ulm, Allemagne.
Vit et travaille à Ulm.

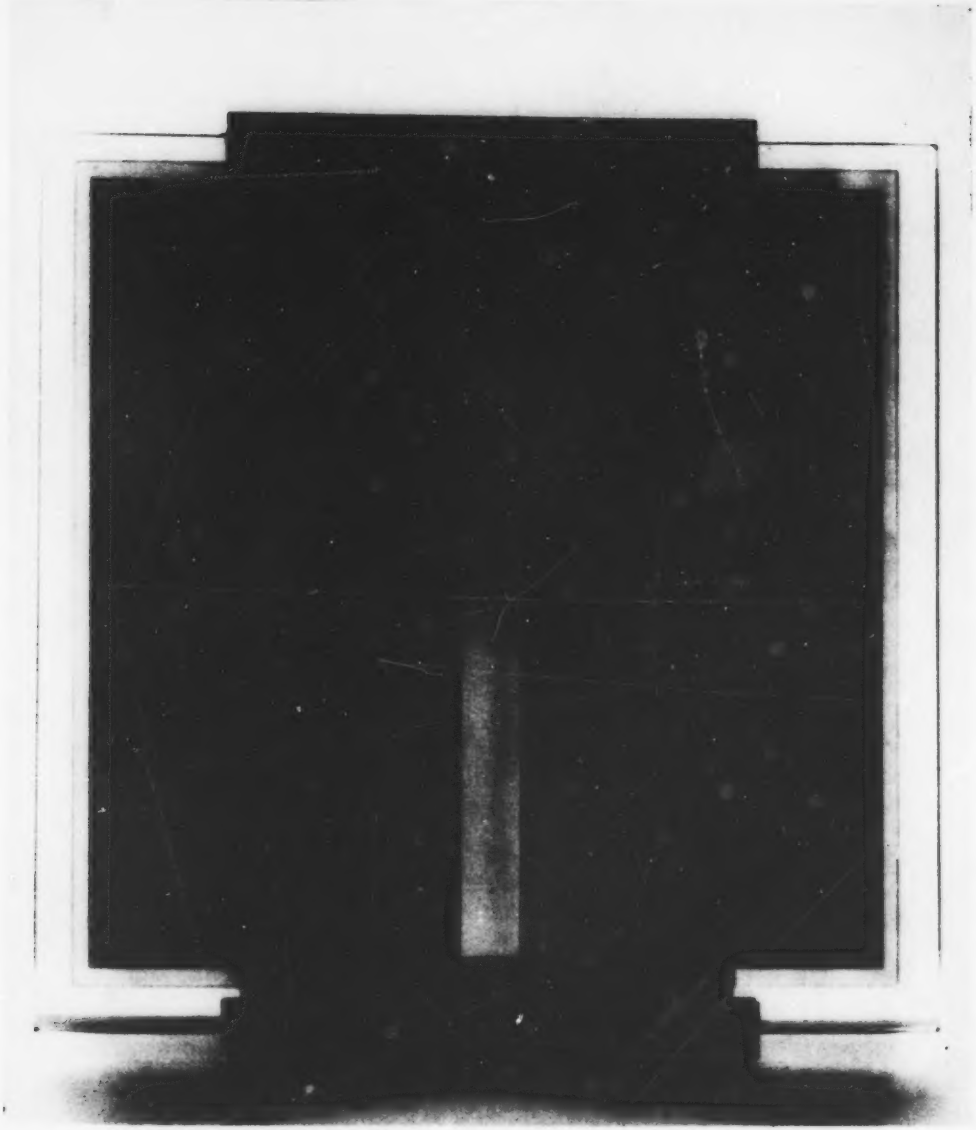
Additiver Farbablauf, 1967
100 × 100 cm
(Op Art Galerie, Esslingen)

Additiver Farbablauf, 1967.

Eric H. OLSON

Né en 1909 en Suède.
Vit et travaille à Stockholm.

Optochromi K 7, 1964
41 × 15 × 8 cm
(Galerie Denise René, Paris)



Polarisation optochromique K 3, 1964.

Photo André Morain

Er Ivan PICELJ

Né Né en 1924 à Okucani, Yougoslavie.
Vit Vit et travaille à Zagreb.

Op Aurora, 1966
41 124×124×5 cm
(G (Galerie Denise René, Paris)

Aurora, 1966.

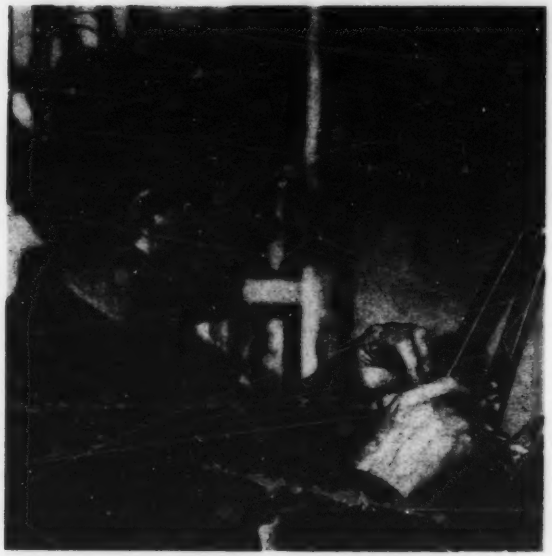
Uli POHL

Né en 1935 à Munich, Allemagne.
Vit et travaille à Munich.

T2E/248, 1966
32×34×8 cm
(Galerie Denise René, Paris)

T2E/248, 1966.

37.



George RICKEY

Né en 1907 à South Bend, Indiana, U.S.A.
Vit et travaille à New York.

T2 Two lines up-eight feet, 1967
32 H. 250 cm
(G (Prop. de l'artiste)

Two lines up, eight feet, 1967.

Photo Yves Hervochon

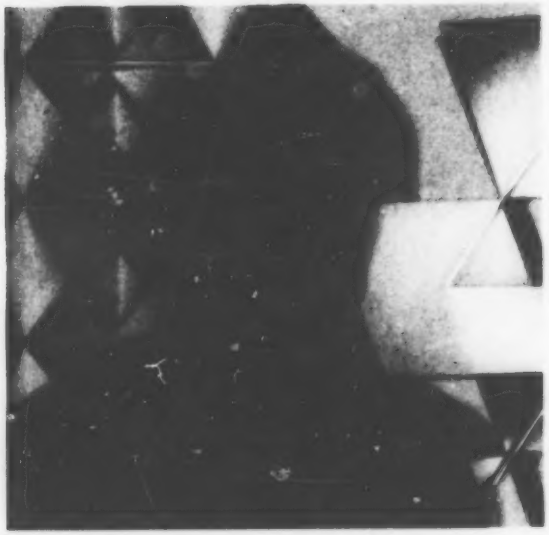
Nicolas SCHOFFER

Né en 1912 à Kalocsa, Hongrie.
Nationalité française.
Vit et travaille à Paris.

Chronos VII
(Galerie Denise René, Paris)

Spatiodynamique, 1953
(Galerie Denise René, Paris)

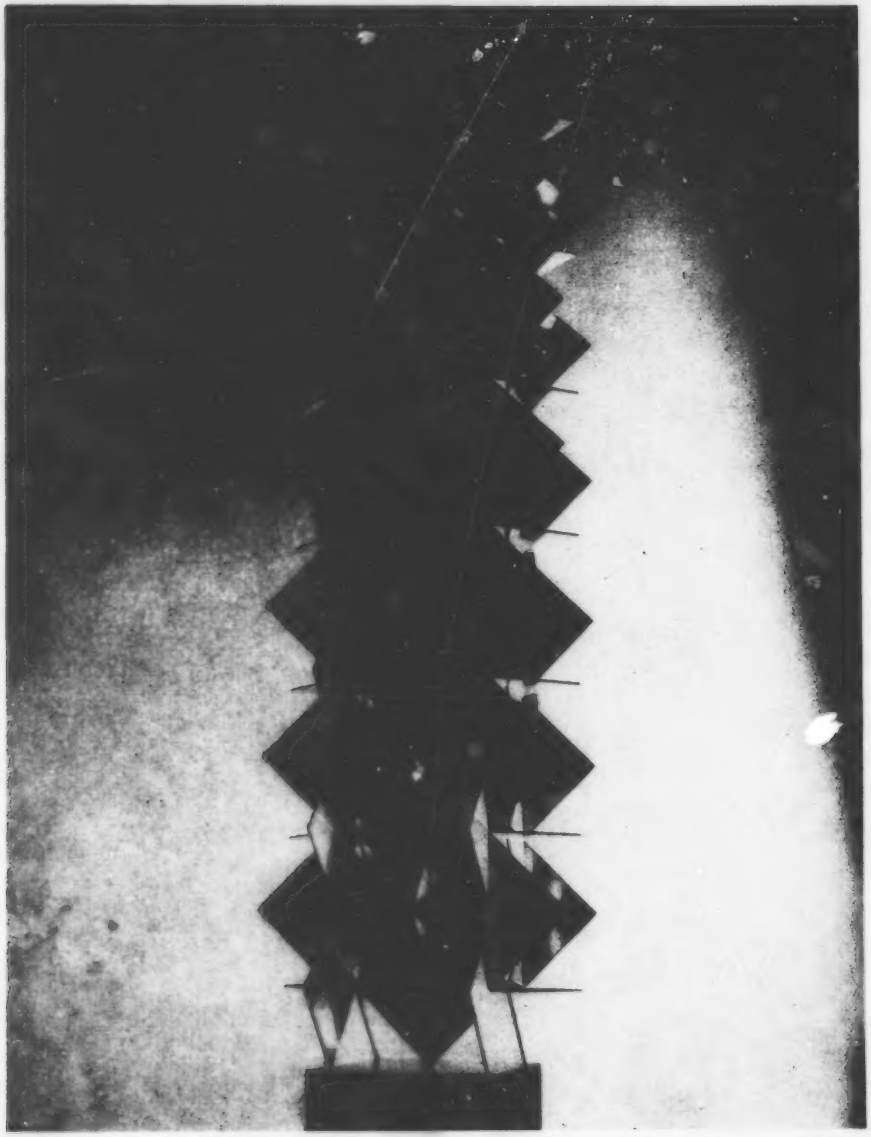
Microtemps 14, 1965.



Francisco SOBRINO

Né en 1932 à Guadalajara, Espagne.
Vit et travaille à Paris.

Transformation instable M - 1, 1966
240 × 60 × 60 cm
(Galerie Denise René, Paris)



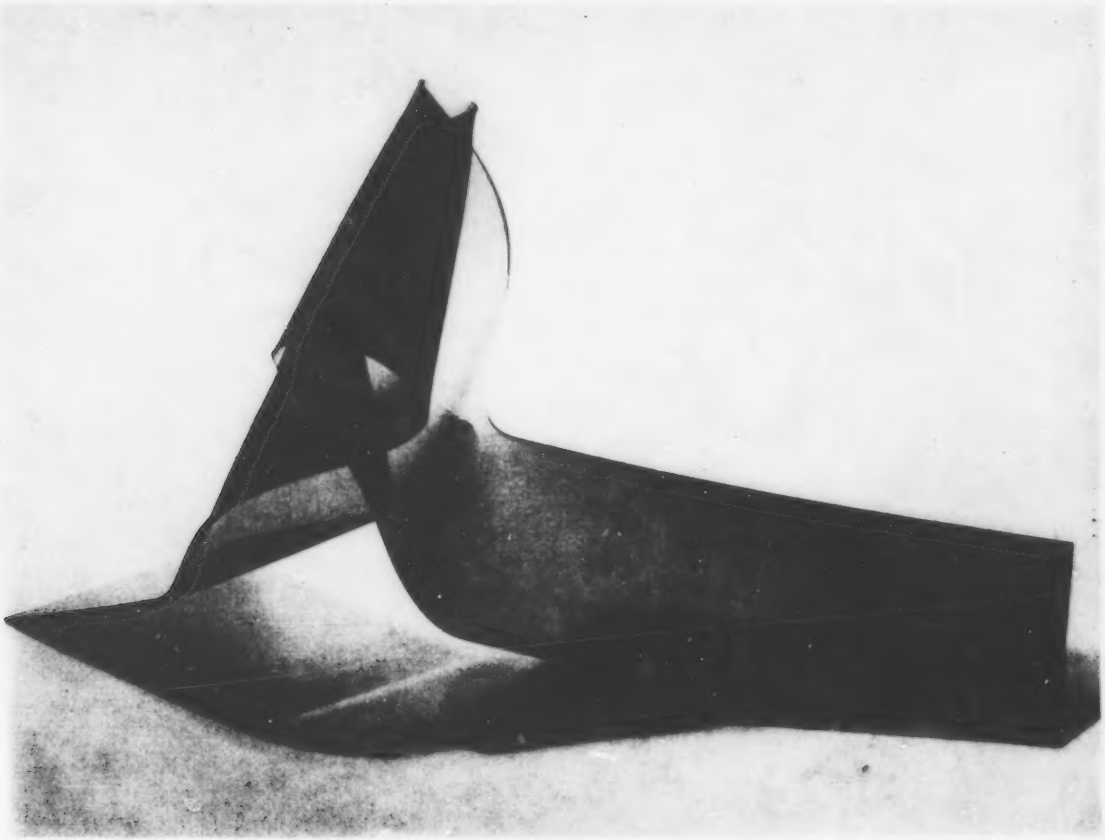
Transformation instable, 1966.

Photo Gerd Winkler

Ed SOMMER

Né en 1932 à Schwäbisch Gmünd, Allemagne.
Nationalité suisse.
Vit et travaille à Schwäbisch Gmünd.

Sculpture suspendue 8, 1967
80 × 190 cm
(Galerie Denise René, Paris)



3 D bar II, 1966.

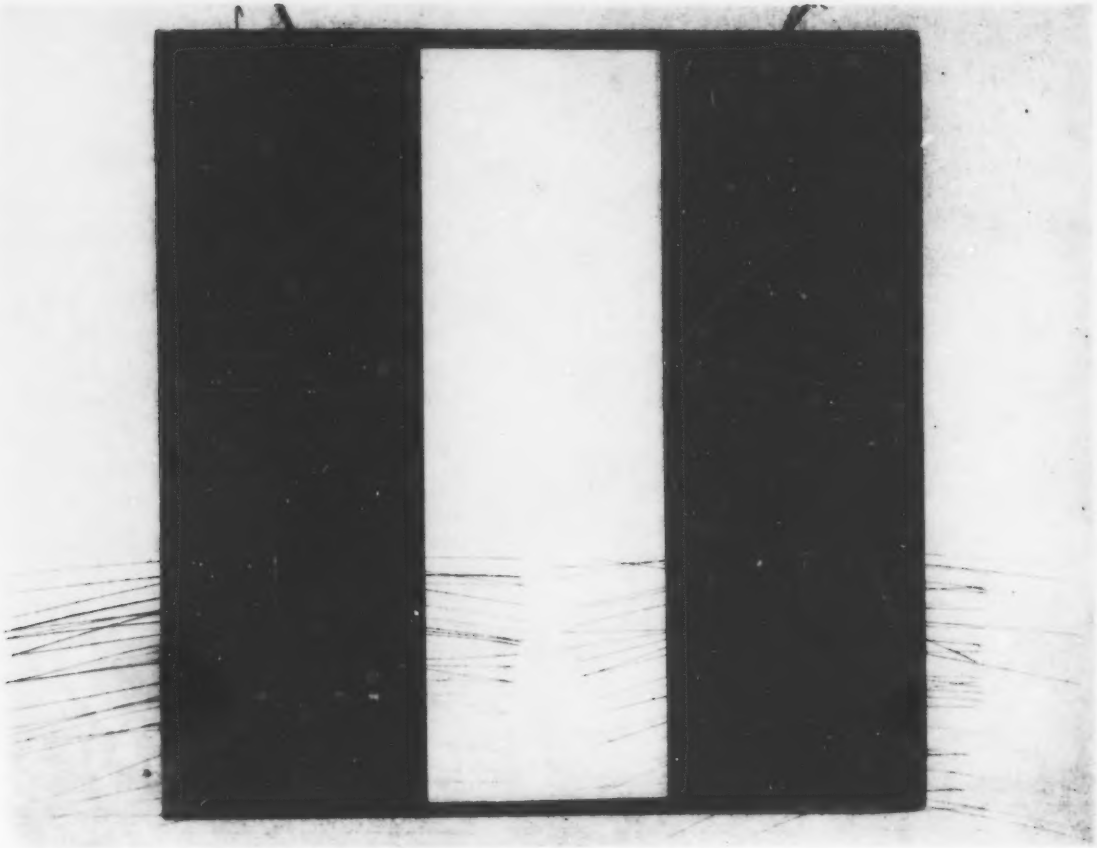
Photo Denise Colomb

SOTO

Né en 1923 à Ciudad Bolivar, Venezuela.
Vit et travaille à Paris.

Vibration, 1967
150 × 150 cm
(Galerie Denise René, Paris)

Vibration, 1967
150 × 100 cm
(Galerie Denise René, Paris)

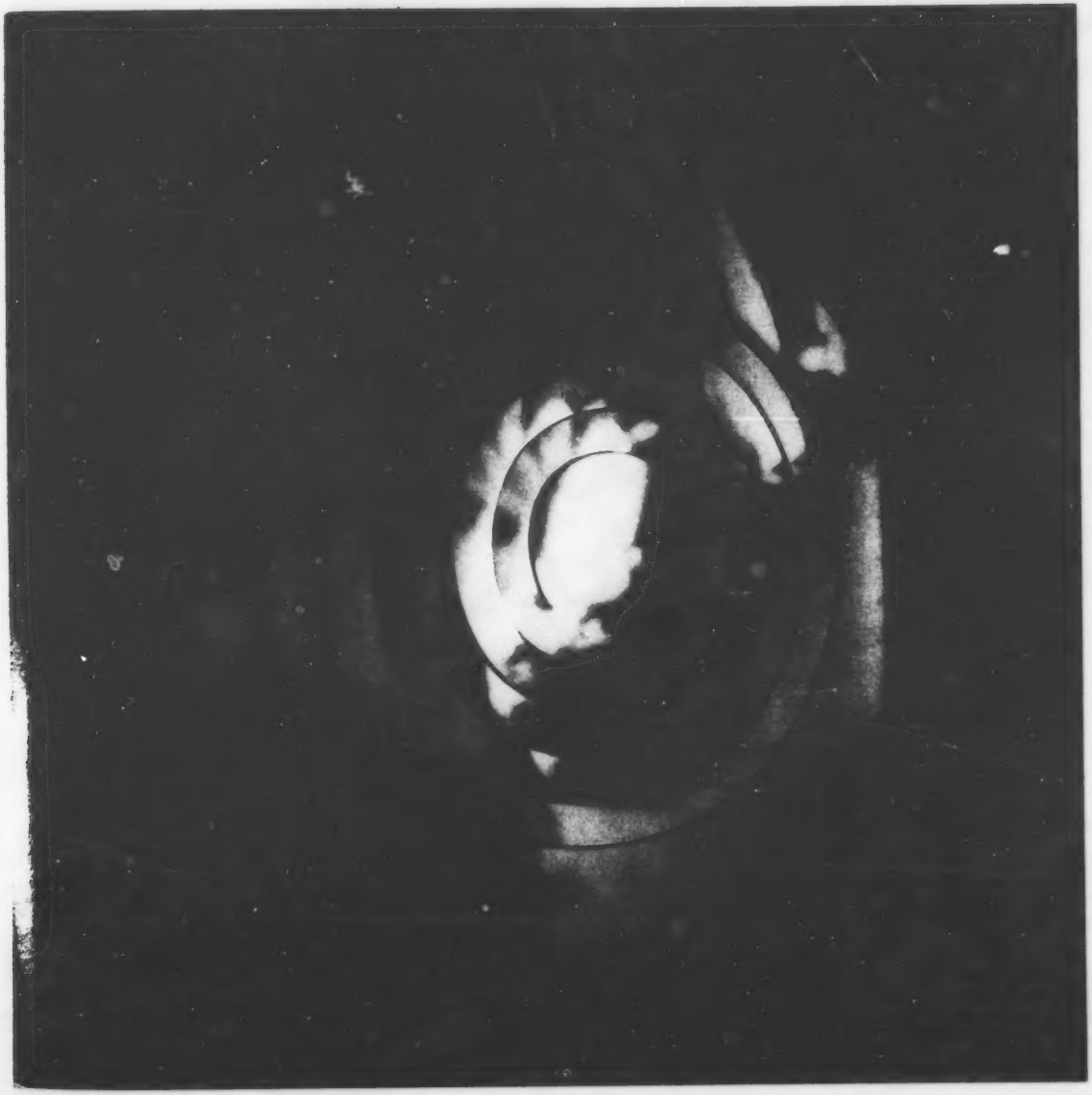


Vibration, 1967.

Joël STEIN

Né en 1926 à Paris.
Vit et travaille à Paris.

Spirale manipulable, 1966
70 × 100 cm
(Galerie Denise René, Paris)



Spirale manipulable, 1966.

Photo Gilles Ehrmann

TAKIS

Né en 1925 à Athènes, Grèce.
Vit et travaille à Paris depuis 1954.

Télésculpture musicale, 1965
100 × 150 cm
(Galerie Iolas, Paris)

Télésculpture et lumineux, 1965
100 × 200 cm
(Galerie Iolas, Paris)

Sculpture électromagnétique, 1965.

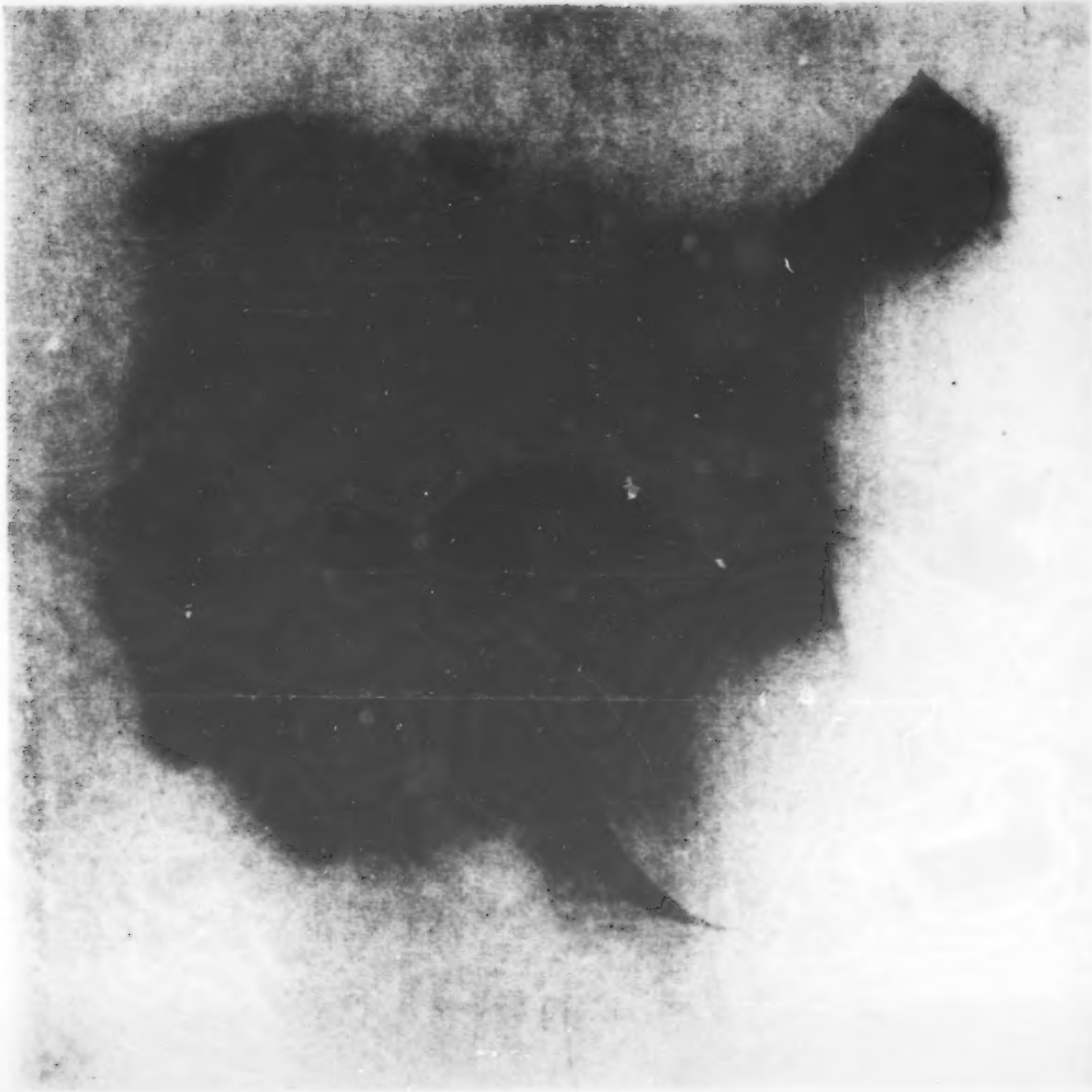
Photo André Morain

Jean TINGUELY

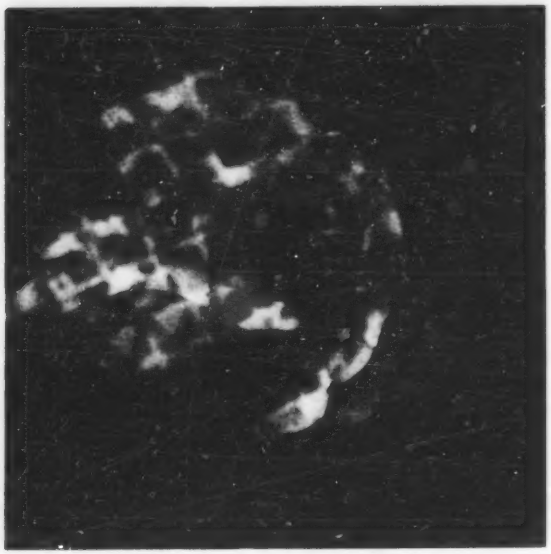
Né en 1925 à Bâle, Suisse.
Vit et travaille à Paris.

Métamorphose III, 1956
63×72 cm
(Galerie Denise René, Paris)

M - II, 1956
75×100 cm
(Galerie Denise René, Paris)



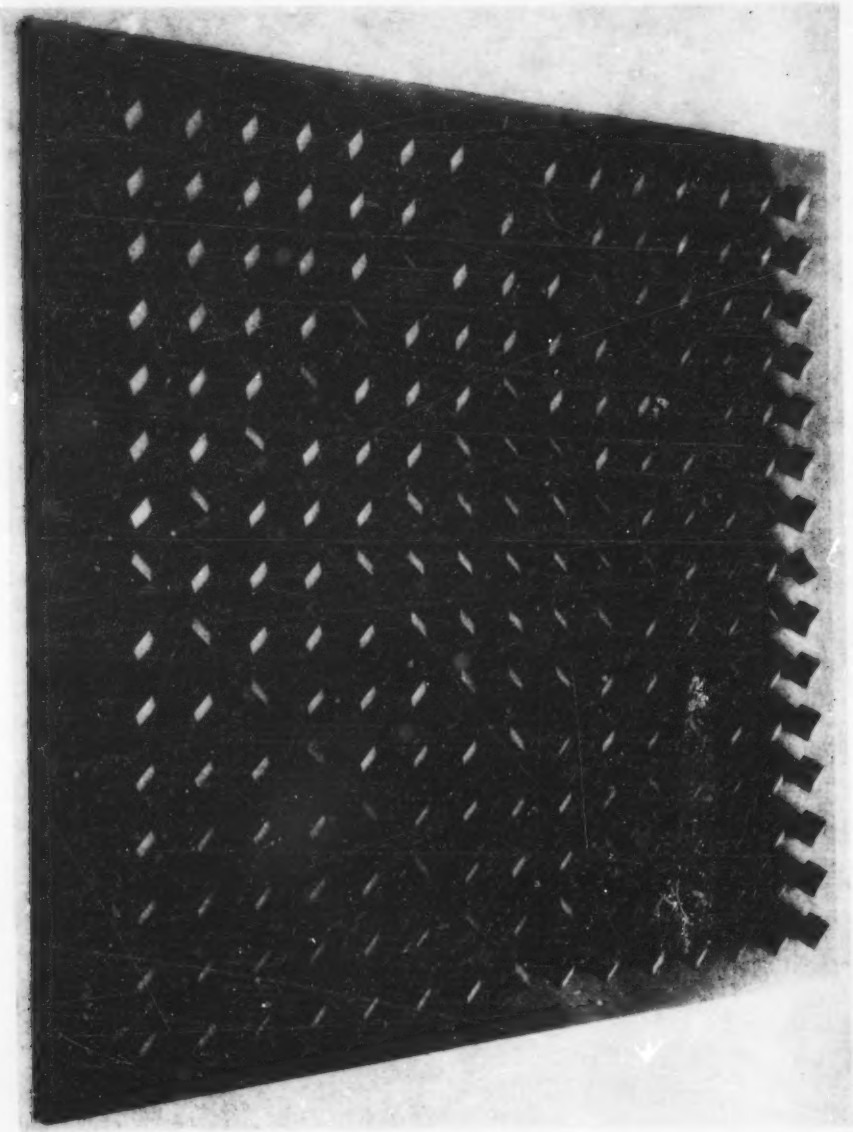
Métaphore, 1956.



Luis TOMASELLO

Né en 1915 à La Plata, Argentine.
Vit et travaille à Paris depuis 1957.

Atmosphère chromoplastique n° 172, 1967
112 × 112 cm
(Galerie Denise René, Paris)

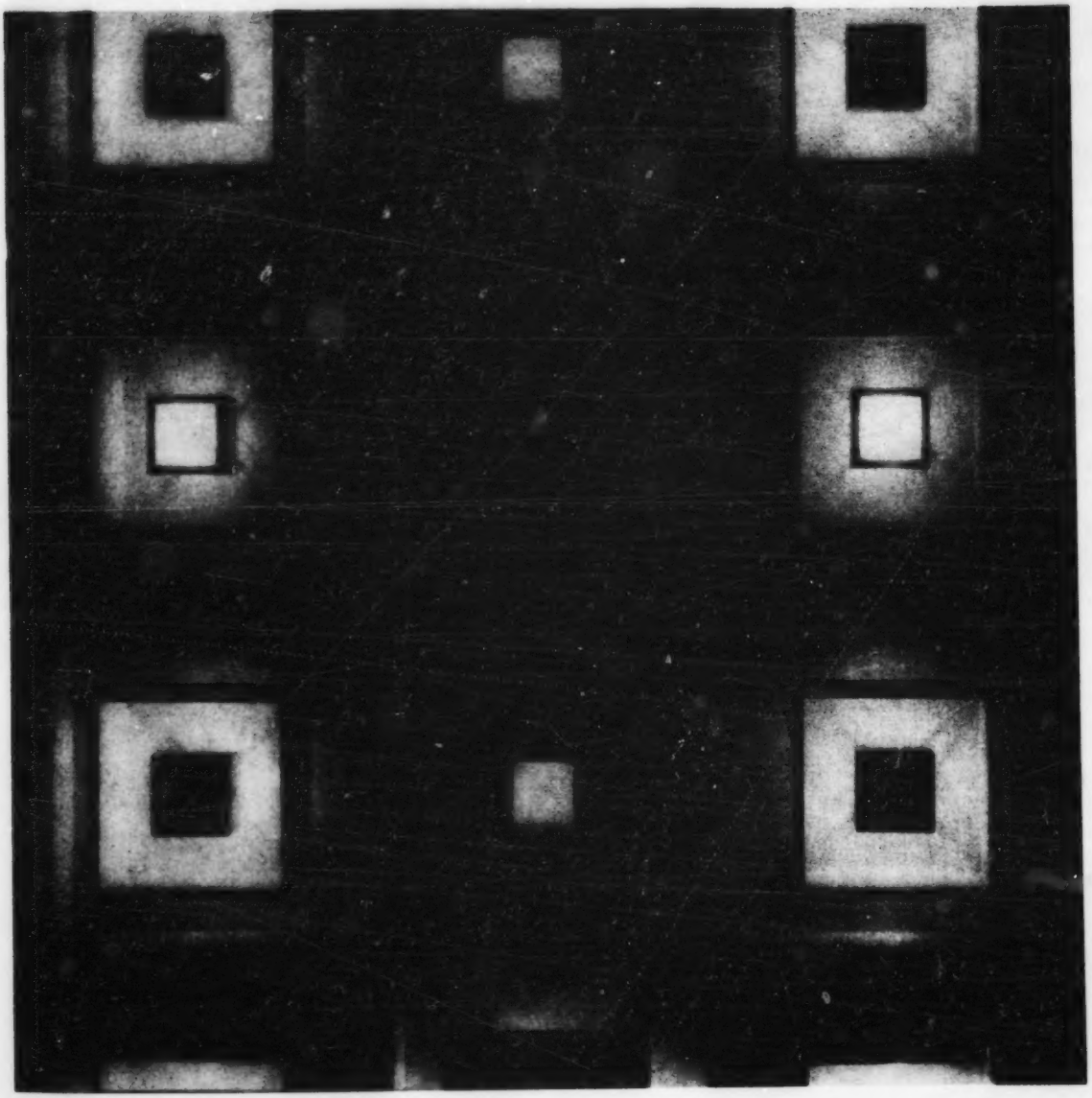


Atmosphère chromoplastique n° 151, 1965.

Grégorio VARDANEGA

Né en 1923 à Possagno (Venise), Italie.
Vit et travaille à Paris.

Multiplication électronique, 1965
90×90×25 cm
(Galerie Denise René, Paris)



Multiplication électronique, 1965.

Photo L. Ionesco

Victor VASARELY

Né en 1908 à Pecs, Hongrie.
Nationalité française.
Vit et travaille à Paris.

Zett, 1966
170×170 cm
(Galerie Denise René, Paris)

Toll, 1966
170×170 cm
(Galerie Denise René, Paris)

Monastir, 1955 - Transparence
135×100 cm
(Coll. Dr Paul Larivière, Montréal)

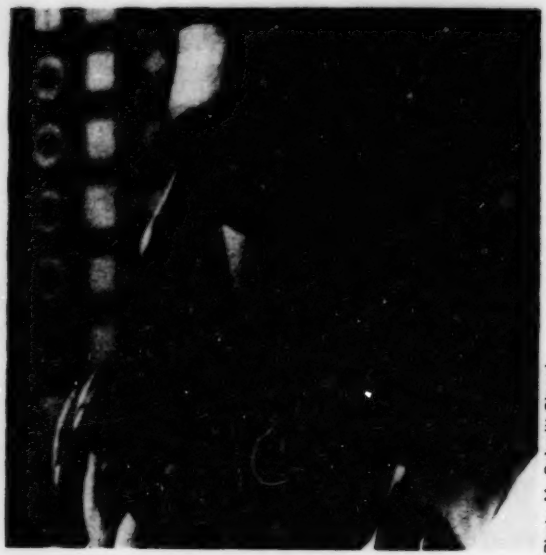
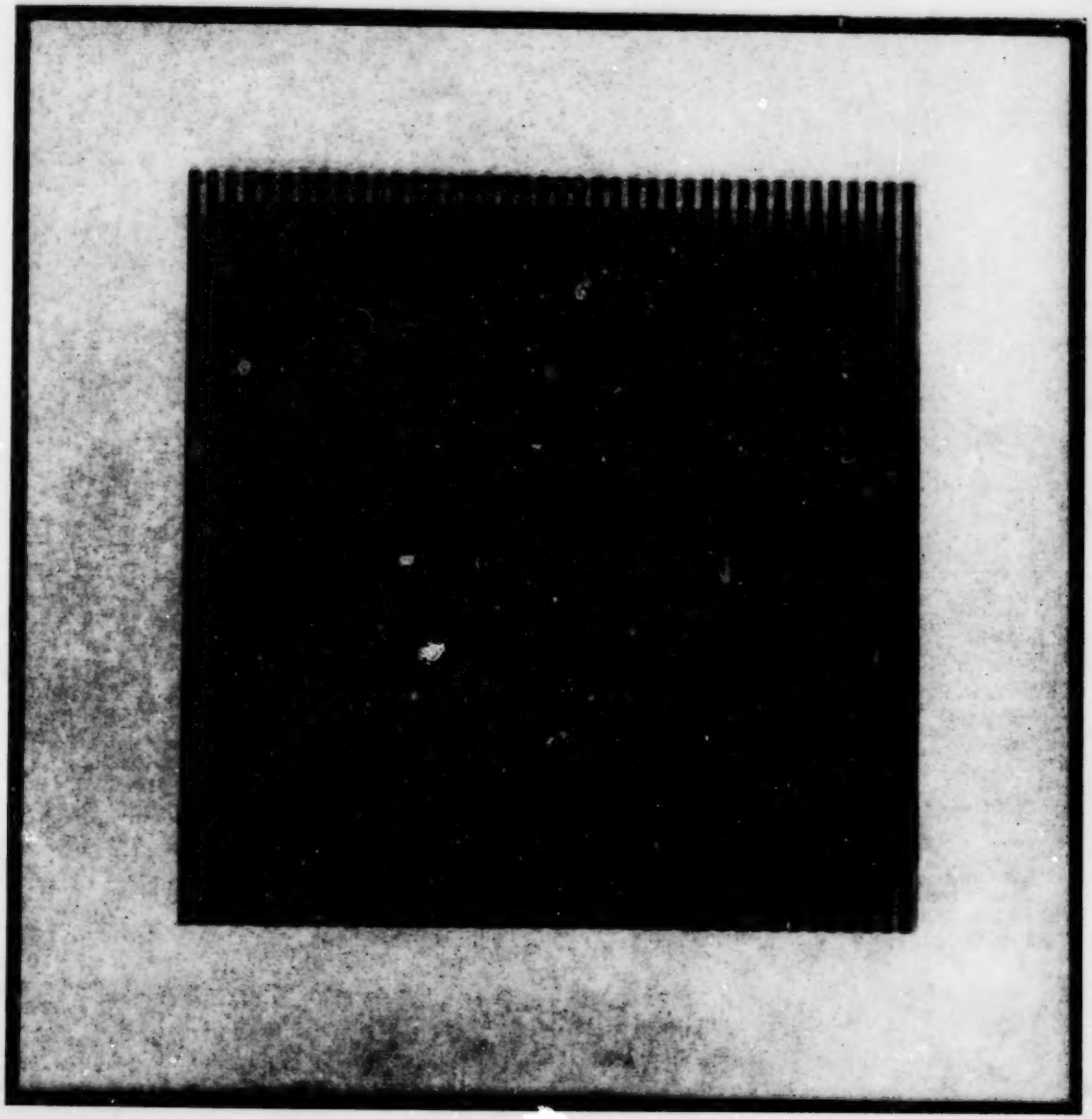


Photo M. Schmitt-Siegel

YVARAL

Né en 1934 à Paris.
Vit et travaille à Paris.

Interférence, 1967
150 × 150 cm
(Galerie Denise René, Paris)



Structure changeante, 1964.